

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPÉRIMENTATION ET ANALYSE D'UN PROJET MULTIMODAL
DE COCRÉATION EN ART COMMUNAUTAIRE
AVEC DES FEMMES SANS-ABRI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
CLAUDE MAJEAU

JANVIER 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je remercie particulièrement Moniques Richard, professeure à la maîtrise en arts visuels et médiatiques à la concentration éducation de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), de son intérêt pour mon travail, de sa grande disponibilité et de ses commentaires toujours éclairants. Je tiens à exprimer ma gratitude envers Pierre Gaudreau pour son précieux soutien, ses encouragements au quotidien et à mes enfants qui ont fait preuve de patience. Mille fois merci à Ivan Polliart pour ses conseils lors de la réalisation de l'exposition à l'Écomusée du fier monde et tout au long de l'écriture de ce mémoire. Il a soulevé de nombreux questionnements qui m'ont permis de sortir d'a priori. Je tiens également à remercier Carole Boucher, Charlotte Gaudreau-Majeau et Élisabeth Pham pour avoir corrigé mes textes et mes professeures, amies, artistes qui m'inspirent dans la vie.

Sans Micheline Cyr, directrice de l'Auberge Madeleine, ce projet de création et cette recherche n'auraient jamais vu le jour. Je lui suis grandement reconnaissante d'avoir pu compter sur sa confiance dans la réalisation du projet *Risquer le rêve à plusieurs* et sur sa collaboration pour cette recherche. Je suis également redevable à l'équipe de travail de l'Auberge pour son accueil et sa contribution aux projets. Je remercie particulièrement Audrey Rainville de m'avoir accompagnée et soutenue durant les ateliers et Mickaël Lafontaine, artiste en art numérique, pour son apport aux œuvres numériques multimodales.

De plus, je tiens à souligner le courage et la générosité des 69 participantes. J'ai une pensée particulière pour une participante qui est décédée au printemps 2014, juste avant l'exposition du projet. Je termine cette aventure avec un sentiment d'accomplissement et la conviction que nous devons poursuivre le travail pour améliorer la vie de ces femmes.

Notez bien : Le projet *Risquer le rêve à plusieurs* a été réalisé dans une ressource d'hébergement réservée aux femmes. Ainsi, à moins que je me réfère à d'autres projets ou d'autres auteurs, j'emploierai le féminin tout au long de ce mémoire. Autrement, le masculin utilisé dans ce mémoire désigne à la fois les femmes et les hommes sans aucune discrimination et dans le but d'alléger le texte.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	i
LISTE DES FIGURES.....	vii
LISTE DES TABLEAUX.....	ix
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
RISQUER LE RÊVE À PLUSIEURS : PROBLÉMATIQUE.....	5
1.1 La mise en contexte et les composantes du projet.....	5
1.1.1 L'artiste, l'organisatrice et l'enseignante.....	5
1.1.2 L'itinérance chez les femmes.....	9
1.1.3 L'Auberge Madeleine.....	11
1.2 La problématique du projet <i>Risquer le rêve à plusieurs</i>	13
1.2.1 Le rapport à l'autre dans la création.....	14
1.2.2 La multimodalité en contexte communautaire.....	16
1.2.3 La diffusion d'un projet d'art communautaire.....	19
1.3 L'importance et l'étendue de la recherche.....	20
1.3.1 La jonction entre art communautaire et multimodalité.....	20
1.3.2 Les limites de cette recherche.....	21
1.3.3 Les objectifs et les questions de recherche.....	22
CHAPITRE II	
CONDUIRE UN PROJET MULTIMODAL DE COCRÉATION EN ART COMMUNAUTAIRE : ÉTAT DES CONNAISSANCES.....	23
2.1 La conduite de projet.....	23
2.2 Les arts communautaires.....	25

2.2.1 Un art engagé.....	26
2.2.2 Les apports sociaux des arts communautaires.....	28
2.2.3 La cocréation.....	34
2.2.4 La diffusion publique de l'œuvre	38
2.3 La multimodalité	41
2.3.1 Un domaine de la communication	41
2.3.2 Un champ de recherche associé à l'éducation.....	43
2.3.3 La multimodalité en art	47
CHAPITRE III	
DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE	51
3.1 Les approches méthodologiques	51
3.2 Les techniques de collecte de données	53
3.2.1 Le récit de projet.....	53
3.2.2 Les entretiens avec les participantes	54
3.3 L'échantillonnage, le recrutement et le portrait des répondantes	55
3.4 L'analyse des données	56
3.5 Les procédures d'éthique et de bien-être des participantes	57
CHAPITRE IV	
ANALYSE DU PROJET RISQUER LE RÊVE À PLUSIEURS	59
4.1. L'état des lieux du projet	60
4.1.1 La situation initiale et le retournement de la commande.....	64
4.1.2 Les actrices engagées	65
4.1.3 Les visées et les buts.....	68
4.1.4 Les stratégies utilisées pour permettre un dialogue.....	70
4.1.5 Les résultats du projet et les imprévus.....	72
4.2 Le lieu du dialogue autour des toiles	73
4.2.1 La gestion de la collaboration.....	73
4.2.2 Les participantes actrices et sujets de la création.....	76

4.3 Le lieu virtuel autour de la performance numérique multimodale	81
4.3.1 La description de la pratique de création multimodale	81
4.3.2 Les motivations pour créer	87
4.3.3 Les compétences en jeu	88
4.4 Les lieux de diffusion	89
4.4.1 <i>Oser le public</i> à l'événement artistique <i>FIN NOVEMBRE 2013</i>	90
4.4.2 <i>Risquer le rêve à plusieurs</i> à l'Écomusée du fier monde	91
4.4.3 <i>Risquer le rêve à plusieurs</i> sur les murs de l'Auberge Madeleine	95
CHAPITRE V	
ANALYSE DES ENTRETIENS	96
5.1 L'entretien avec la directrice de l'Auberge Madeleine	96
5.1.1 La participation aux ateliers	97
5.1.2 Le rôle de l'artiste	99
5.1.3 L'œuvre numérique multimodale	100
5.1.4 La diffusion du projet	101
5.2 L'entretien avec l'intervenante aux activités de groupe	102
5.2.1 La conduite de projet	103
5.2.2 Le rôle de l'artiste	105
5.2.3 La multimodalité	105
5.2.4 La diffusion du projet	106
5.3 L'entretien avec une participante	107
5.3.1 La cocréation	108
5.3.2 Le rôle de l'artiste	109
5.3.3 La multimodalité	109
5.3.4 La diffusion du projet	110

CHAPITRE VI	
INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS	113
6.1 La nature du projet Risquer le rêve à plusieurs	113
6.1.1 Un projet rassembleur au cœur de l'organisme	113
6.1.2 Un projet contextuel et micropolitique	115
6.2 La cocréation pour ouvrir le dialogue	117
6.2.1 Une mise en œuvre stratégique pour la cocréation	117
6.3 La multimodalité comme outil pour encourager la participation	121
6.4 Les espaces de diffusion pour sortir de l'« entre-nous »	123
6.5 Les apports du projet pour les protagonistes	126
6.5.1 Des apports pour l'organisme	126
6.5.2 Des apports pour les participantes	126
6.5.3 Des apports pour l'artiste	128
CONCLUSION	131
APPENDICE A	
GUIDE D'ENTRETIEN SEMI-DIRIGÉ	135
APPENDICE B	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT RELATIVE AUX IMAGES	139
APPENDICE C	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT À LA RECHERCHE	140
APPENDICE D	
COUVERTURE DE PRESSE	141
APPENDICE E	
PLAN DE LA SALLE D'EXPOSITION	144
APPENDICE F	
DESCRIPTION DE L'INSTALLATION À L'ÉCOMUSÉE DU FIÈR MONDE	145
APPENDICE G	
DOCUMENTATION VISUELLE ET SONORE	147
RÉFÉRENCES	149

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Éléments de l'œuvre <i>Où habites-tu?</i> Majeau, C. (2008). Collection de l'artiste.....	9
1.2 Élèves de l'école La Voie au Centre interuniversitaire en arts médiatiques Hexagram de l'Université Concordia dans le cadre du projet <i>Fais ta valise avec tes droits</i> (2012).	18
4.1 Toile de la salle à manger avant l'intervention du groupe (déc. 2012).....	78
4.2 Extraits des réflexions des participantes lors de l'atelier sur la salle à manger (déc. 2012).	79
4.3 Toile achevée de la salle à manger. On y retrouve des éléments issus des réflexions des participantes (jan. 2013).	79
4.4 Extraits des réflexions des participantes travailleuses et la toile que nous avons réalisée par la suite sur le lieu servant d'accueil à l'Auberge (nov. 2012).	80
4.5 Participantes à un atelier numérique (nov. 2013).	83
4.6 Capture d'écran de la programmation du sketch sur la cour lors de l'insertion d'images par les participantes (avr. 2013).	83
4.7 Capture d'écran prise lors de la performance numérique à l'événement artistique Fin Novembre 2013 de l'ATSA.	85
4.8 Capture d'écran prise lors de la performance numérique à l'événement artistique Fin Novembre 2013 de l'ATSA.	85
4.9 Capture d'écran prise lors de la performance numérique à l'événement artistique Fin Novembre 2013 de l'ATSA.	86

4.10	Capture d'écran prise lors de la performance numérique à l'événement artistique Fin Novembre 2013 de l'ATSA.	86
4.11	Photo de l'installation de la pièce de la chambre à l'Écomusée du fier monde (juin 2014). Photo d'Ivan Polliart.	93
4.12	Photo de l'installation et de la projection <i>Elles ont écrit de 2012-2014</i> à l'Écomusée du fier monde (juin 2014). Photo d'Ivan Polliart.	93
4.13	Photos de l'installation présentant le futur établissement de l'Auberge Madeleine à l'Écomusée du fier monde (juin 2014). Photo d'Ivan Polliart.	94
4.14	Éléments de l'œuvre <i>On construit, on déconstruit, on reconstruit</i> . Majeau, C. avec la collaboration de Mathieu, I. (2014). Collection de l'artiste. Photo d'Ivan Polliart.	94
5.1	Participante lors de l'atelier sur le salon (avr. 2014).	112
5.2	Majeau, C et 8 participantes, (2014), Le salon [peinture sur impression à jet d'encre]. Collection de l'Auberge Madeleine.	112

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
2.1 Comparaison des étapes de la conduite de projet.	25
4.1 Chronologie du projet.	62
4.2 Ordre du jour d'un atelier type.	63
4.3 Comparaison des mots écrits et des mots entendus dans deux <i>sketchs</i>	84

RÉSUMÉ

À l'invitation de la directrice de l'Auberge Madeleine qui est une ressource d'hébergement pour femmes sans-abri, j'ai réalisé des œuvres collectives commémorant les 25 ans de l'organisme passés dans le même quartier. Cette recherche de maîtrise en arts visuels et médiatiques porte sur l'expérimentation et l'analyse de ce projet multimodal de cocréation intitulé *Risquer le rêve à plusieurs*. Ses objectifs visent à améliorer ma pratique singulière de création collective et à valider ses apports pour les protagonistes impliquées.

Pour atteindre mes objectifs, j'ai répertorié les écrits sur les arts communautaires, la cocréation, la multimodalité ainsi que sur la conduite de projet. J'ai utilisé une approche qualitative/interprétative et autoréflexive pour comprendre le sens de ma pratique. J'ai d'abord réalisé un récit de projet. Puis, j'ai mené trois entretiens semi-dirigés avec des participantes à ce projet. Les données ont été analysées avec une approche inductive modérée. Les résultats ont été validés par l'organisme.

Risquer le rêve à plusieurs a permis à 69 participantes de vivre une expérience de création avec une artiste et a ouvert un espace d'échange sur les tensions vécues dans l'organisme au sujet de leur future délocalisation. Ma recherche démontre que la prise en compte du contexte de l'organisme et des participantes a favorisé le développement d'une conduite de projet rassembleuse et adaptée à leurs réalités. Quant à la multimodalité, l'usage de différents modes d'expression et de représentation a encouragé la participation de femmes très différentes. Au sujet des ateliers numériques, on observe une plus grande implication des participantes dans ceux-ci. Cette recherche soulève également l'importance de la diffusion pour contribuer à la reconnaissance sociale des personnes marginalisées et à l'émergence de cette pratique d'art engagée. Malgré la difficulté de recruter des participantes en milieu marginal pour les entretiens, le recul effectué sur ma pratique a mis en lumière les questions que je souhaite approfondir dans le futur.

Mots clés : cocréation, multimodalité, conduite de projet, art communautaire, diffusion, femmes sans-abri, itinérance.

INTRODUCTION

Parallèlement à l'enseignement en milieu scolaire défavorisé, je réalise depuis dix ans des projets d'art communautaire en tant qu'artiste avec différents organismes tels que des ressources pour femmes en difficulté, des associations de locataires en HLM, etc. Cet intérêt pour l'implication des personnes marginalisées de notre société a toujours été présent dans mon travail, que ce soit en tant qu'organisatrice communautaire ou en tant qu'artiste. Ainsi, dans ma pratique artistique, j'expérimente la cocréation avec les gens en situation de vulnérabilité comme manière de contribuer à la société. À l'instar de l'artiste Joëlle Tremblay, je crois également que :

[...] l'art peut ouvrir un espace de liberté ayant un pouvoir de transformation touchant à la fois les personnes et la communauté engagées dans le processus de création. Créant une fraternité porteuse de sens, cette forme de pratique porte un potentiel de reliance (Bolle de Bal, 1985, 2005). (Tremblay, 2012, p. 88)

À l'invitation de la directrice de l'Auberge Madeleine, en octobre 2012, je suis entrée dans une ressource d'hébergement pour femmes sans-abri avec le mandat de réaliser une œuvre collective commémorant les 25 ans de l'organisme passés dans le quartier Centre-Sud. En plus de permettre aux résidentes et intervenantes de vivre une expérience de création avec une artiste, il était également question d'ouvrir un espace d'échange sur la délocalisation de l'organisme prévue au courant de l'année. Dans le cadre de ce projet intitulé *Risquer le rêve à plusieurs*, les femmes de l'Auberge (travailleuses et résidentes) et moi-même avons créé huit grandes toiles représentant autant d'espaces de cette maison (la cuisine, une chambre, etc.)

et une création numérique multimodale par l'addition de textes, d'images, de sons et de gestes exploités sur support informatique. Deux organismes ont manifesté leur intérêt pour diffuser ce projet : l'Action terroriste socialement acceptable (ATSA) a présenté l'œuvre multimodale et performative lors de l'événement *FIN NOVEMBRE* 2013, et l'Écomusée du fier monde a exposé l'ensemble du projet en mai 2014.

C'est ainsi que cette maîtrise en arts visuels et médiatiques en enseignement porte sur l'expérimentation et l'analyse du projet multimodal de cocréation *Risquer le rêve à plusieurs*. Ce projet expérimental qui combine la cocréation et la multimodalité en milieu communautaire est novateur dans le sens que peu d'artistes en cocréation travaillent avec une approche dite multimodale. Toutefois plusieurs travaillent avec l'interdisciplinarité et les autres formes d'hybridité. Il s'agira de voir l'intérêt de cette approche et de vérifier ses apports pour les divers protagonistes impliqués. Ce travail de maîtrise est d'autant plus important qu'une grande partie du projet a été réalisé à partir de mes « savoirs implicites » qui sont composés des compétences acquises, des expériences antérieures, des intuitions (Bruneau et Bruns, 2007, p. 154). En ce sens, je veux aussi identifier ce que je mets en place pour favoriser la cocréation, l'intérêt d'utiliser la multimodalité comme outil de création et le rôle de la diffusion dans ce type de projet.

Par ailleurs, l'étude d'un projet multimodal de cocréation qui porte tant sur les aspects pratiques que théoriques est un choix de maîtrise ambitieux. À cet effet, chacune des étapes de la conduite d'un projet de création soit, l'exploration de la commande, l'élaboration du projet et sa diffusion, mériterait d'être un sujet de maîtrise. Ainsi, je suis consciente que je ne pourrai faire qu'un survol des enjeux de la pratique artistique, mais cela me permettra d'amorcer l'identification des questions que je désire approfondir dans mes études doctorales.

Pour atteindre mes objectifs de recherche, j'ai choisi l'approche qualitative/interprétative qui vise à comprendre le sens de ma pratique et à l'améliorer (Karsenti et Savoie-Zac, 2011, p. 124). Quant à la collecte de données aux fins d'analyse, je me pencherai sur mon journal de bord, les artéfacts de la

production, ainsi que la documentation liée à la diffusion du projet. Ces données m'aideront à faire une autoréflexion et à analyser ce projet par le biais de l'écriture de mon récit de projet (Burns, 2007, p. 260). De plus, j'évalue que le regard des participantes sera essentiel pour avoir un portrait complet du projet. Trois entretiens semi-dirigés jetteront un éclairage fort intéressant à cette recherche (Karsenti et Savoie-Zac, 2011, p. 132-133). L'analyse thématique de Paillé et Mucchielli (2008) m'aidera à dégager le contenu pour l'interprétation des résultats.

Pour ce qui est de la structure du mémoire, elle est divisée en six chapitres. Le premier présente les protagonistes de *Risquer le rêve à plusieurs* et la problématique du projet. Ainsi, je présenterai la commande, son retournement et les enjeux qui s'en dégagent. Au deuxième chapitre, j'explorerai l'état des connaissances qui éclairent ma pratique et mes sujets de recherche. Il sera divisé en trois sections, soit la conduite de projet, les arts communautaires et la multimodalité. Je commencerai par la conduite de projet puisque ce concept structure l'analyse de mon projet. Pour ce qui est des arts communautaires, j'aborderai différentes conceptions de ceux-ci, leurs formes comme art engagé, leurs apports sociaux, leurs liens à la cocréation et aux arts collaboratifs pour terminer avec les enjeux liés à la diffusion des œuvres publiques issues de ces pratiques. Ensuite, je survolerai le concept de multimodalité. Dans cette section, je m'attarderai au fait que la multimodalité est un concept issu du milieu des communications qui a trouvé écho en enseignement, notamment des langues. Cette approche liée à l'omniprésence des images et de la technologie dans notre société vient modifier en profondeur notre manière de décoder les communications et les représentations. Je poursuivrai avec l'application de la multimodalité en art afin d'explorer son potentiel.

Pour ce qui est du troisième chapitre, il sera consacré à la méthodologie de recherche, à la collecte et à l'analyse des données et aux questions éthiques. Tandis que les chapitres quatre et cinq seront consacrés à l'analyse de mon récit de projet et des entretiens semi-dirigés réalisés avec trois participantes. C'est au sixième chapitre que j'interpréterai l'analyse des données de mon projet qui me permettront de tirer mes conclusions. Ce dernier chapitre sera divisé en quatre sections afin

d'aborder tous les questionnements soulevés par cette recherche. Ainsi, je déterminerai la nature de mon projet multimodal de création en tant que projet rassembleur, contextuel et micropolitique. J'identifierai en quoi la cocréation a permis d'ouvrir le dialogue dans l'organisme et la contribution de la multimodalité pour encourager la participation des personnes. Je m'attarderai aux espaces de diffusion qui ont permis de sortir le projet de l'« entre-nous » confortable de l'organisme. Je terminerai avec les apports de projet pour les protagonistes.

Cette recherche devrait me permettre d'avancer dans mes réflexions quant aux questionnements soulevés dans la perspective d'améliorer ma pratique de cocréation multimodale en milieu communautaire. En guise de conclusion, je préciserai quelques pistes de recherche à approfondir au doctorat.

CHAPITRE I

RISQUER LE RÊVE À PLUSIEURS : PROBLÉMATIQUE

À l'origine d'un projet d'art communautaire, il y a toujours une communauté ou un organisme, des participantes et une artiste interagissant ensemble autour d'une idée commune de création (Engrenage Noir, 2011; Lee et Fernandez, 1998). Dans ce premier chapitre, je présenterai les protagonistes qui sont à l'œuvre dans ce projet de création en les situant dans le contexte de l'itinérance et de la ressource communautaire. Puis, j'aborderai la problématique que je compte approfondir.

Au cœur de la problématique du projet de création *Risquer le rêve à plusieurs*, on retrouve le rapport à l'autre dans la création, l'usage de la multimodalité qui consiste à utiliser plusieurs modes de communication et de représentation afin de créer du sens, et les enjeux liés à la diffusion du projet. Par la suite, je présenterai l'importance ainsi que les limites de cette recherche. Je terminerai ce chapitre par mes objectifs et questions de recherche.

1.1 Mise en contexte du projet : les composantes du projet

1.1.1 L'artiste, l'organisatrice et l'enseignante

Afin de mieux situer mon projet de recherche, je trouve essentiel de faire un retour sur mon parcours professionnel. Avant mon retour aux études en enseignement des arts visuels et médiatiques, j'ai longtemps travaillé en tant qu'organisatrice communautaire dans des organismes de défense des droits des personnes en situation de pauvreté. Ces expériences antérieures influencent grandement ma

pratique pédagogique et ma pratique artistique et teintent l'ensemble de mon analyse. En conséquence, je suis une personne issue des groupes communautaires et populaires qui a découvert le potentiel de l'art comme moyen de contribuer à un changement social.

Croire en la capacité de tous à décider de leur milieu de vie

À mon arrivée au cégep en 1985, je me suis rapidement intégrée à la vie étudiante et me suis engagée dans les différents comités et les grèves étudiantes. J'ai eu la pique pour le militantisme. Par la suite, j'ai travaillé dans différents organismes communautaires et populaires. À l'époque, ces groupes avaient peu de financement et les équipes de travail étaient constituées de peu de personnes. En conséquence, nous devions être d'une très grande polyvalence. Nous faisons tout : le soutien individuel aux personnes, la mobilisation, la représentation politique, la gestion et la recherche de financement, la formation aux membres, la production de matériel pédagogique et promotionnel ainsi que l'entretien des locaux.

Parmi tous les emplois que j'ai occupés, mon travail à la Fédération des locataires d'habitation à loyer modique du Québec (FLHLMQ), qui portait sur la question de la prise en charge par les locataires d'habitation à loyer modique (HLM) de leur milieu de vie, fut le plus marquant. Durant douze ans, j'ai travaillé avec les locataires d'HLM qui, en plus d'être parmi les plus pauvres du Québec, sont confrontés à des problèmes aigus d'intégration sociale et économique. J'ai donc sillonné le Québec pour soutenir les associations de locataires en HLM dans leur fonctionnement et, surtout, pour les conseiller dans l'articulation de leurs demandes auprès des gestionnaires des offices d'habitation (OH).

Ce travail avec les locataires d'HLM a façonné ma perception des gens en situation de pauvreté et ma manière de travailler avec eux. À la FLHLMQ, j'ai acquis des compétences et une approche du travail qui me permettent de saisir rapidement le contexte dans lequel je me trouve, d'établir des relations avec les gens et de réagir aux contretemps pour en faire des opportunités. J'ai compris que les personnes subissant la pauvreté économique et culturelle sont capables de dépassement et ont

beaucoup à m'apprendre. Au fil des ans, je suis passée de ce que Joëlle Tremblay (2013) nomme « faire pour » les gens à « faire avec » les gens dans la communauté (p. 30). J'ai développé intuitivement une approche du travail avec une communauté basée sur la prise en charge des personnes de leur propre milieu de vie et, par le fait même, un intérêt pour la question des territoires où nous vivons.

C'est également à la FLHLMQ, vers 2010, que j'ai commencé à réaliser mes projets d'interventions/performances artistiques lors d'événements publics qui avaient pour but de rendre visibles les personnes qui s'impliquent en HLM. Par la suite, j'ai réalisé d'une à deux interventions artistiques par année lors de divers événements, et ce, toujours avec la participation du public.

Retourner dans une ressource communautaire pour y cocréer

Pour moi, un retour aux études au Baccalauréat en arts visuels et médiatiques au profil enseignement était l'occasion de conjuguer ma passion pour les arts, la création et le contact avec les gens. Déjà durant mes études, j'étais tenaillée par le désir de retourner dans le milieu communautaire afin de poursuivre mon engagement social dans l'objectif d'y développer une pratique artistique engagée. C'est le cours AVM4001 : *Création et enseignement des arts visuels et médiatiques*, de l'UQAM, qui m'a incitée à répondre à ce besoin. Ainsi à l'automne 2008, j'ai proposé à La Rue des femmes, une ressource pour femmes sans-abri, d'y réaliser une résidence d'artiste.

En fait, j'avais constaté que l'on voyait et parlait très peu des femmes en situation d'itinérance. Cette question m'intéressait grandement puisqu'il était question des lieux de vie et de la situation des femmes sans-abri. Je souhaitais explorer ces enjeux par la création d'une œuvre portant sur cette réalité. Ainsi, j'ai animé des ateliers photographiques auprès de ces femmes. Ces ateliers m'ont permis de tisser des liens et de créer, grâce à leur collaboration, l'œuvre *Où habites-tu?* en 2008 (voir fig. 1.1). Dans ce travail artistique, j'ai cherché à représenter les différentes stratégies de survie des femmes sans-abri en exploitant sur des affiches les codes de la vente domiciliaire pour révéler la situation des femmes itinérantes.

Conséquemment, j'ai pu réaliser un premier projet sur la question de l'itinérance au féminin à partir des témoignages et de la rétroaction de femmes sans-abri. Ce projet de création m'a donné l'envie de m'investir dans une démarche de création avec et dans les communautés, et de poursuivre l'amalgame de différents modes et codes comme l'écriture, le son et l'image.

Enseigner en milieu défavorisé

Je ne peux passer sous silence le fait que, depuis 2010, j'enseigne dans les écoles secondaires et primaires de quartiers défavorisés de Montréal, parallèlement à ma pratique artistique. Dans mon enseignement des arts visuels, je privilégie l'expérience artistique, en tant qu'ouverture sur les arts et le monde, à l'apprentissage des savoirs techniques. J'aime partir de la réalité sociale des jeunes pour renforcer le sens des projets proposés. Les cours d'arts sont une occasion d'aborder ce qui nous entoure avec notre sensibilité et notre jugement critique.

De plus, j'ai toujours enseigné en milieu très défavorisé par concours de circonstances, mais également par choix. Je me sens très à l'aise dans ces milieux puisque je connais bien la réalité de ces quartiers et des familles. Je peux aisément faire des liens entre mes projets artistiques et mon enseignement. En fait, ce sont des vases communicants : c'est-à-dire que ma pratique de création dans le milieu communautaire influence les projets que je développe en milieu scolaire et vice versa. Peu importe le type de travail que j'occupe, il est indéniable que je suis animée par des valeurs de démocratie, de justice sociale et d'égalité. Pour moi, le sens est primordial dans ce que je fais. Je crois, tout comme Deleuze, que la création est un acte de résistance : « l'art consiste à libérer la vie que l'homme a emprisonné et ne cesse d'emprisonner. Une vie puissante et plus que personnelle. » (<https://www.youtube.com/watch?v=bd-icdJEupsYouTube>)



Figure 1.1 Éléments de l'œuvre *Où habites-tu?* Majeau, C. (2008). Collection de l'artiste.

1.1.2 L'itinérance chez les femmes

Au cœur de mon projet création, il y a la situation des femmes sans-abri et une ressource d'hébergement temporaire offerte aux femmes. Cette ressource tente de répondre aux besoins des femmes sans-abri qui sont de plus en plus nombreuses puisque les ressources débordent (M. Cyr, communication personnelle, 5 mai 2012). La Ville de Montréal a procédé à un dénombrement des personnes sans-abri le 24

mars 2015¹. Latimer, McGregor, Méthode et Smith (2015), qui ont piloté cette opération, estiment que ce jour-là, sur les 3015 personnes en situation d'itinérance, 24 % étaient des femmes (p. v-vi). Par ailleurs, ce dénombrement ne tient pas compte des personnes en situation d'itinérance cachée (hébergées chez d'autres ou en hôtel, ou en motel sans avoir de domicile fixe, ou en maison de chambre (*ibid.*). Afin d'endiguer le phénomène de l'itinérance, le gouvernement du Québec a adopté une politique nationale de lutte contre l'itinérance. Cette politique est le fruit d'une concertation avec l'ensemble des acteurs du milieu et des différents ministères.

L'itinérance désigne un processus de désaffiliation sociale et une situation de rupture sociale qui se manifestent par la difficulté pour une personne d'avoir un domicile stable, sécuritaire, adéquat et salubre en raison de la faible disponibilité des logements ou de son incapacité à s'y maintenir et, à la fois, par la difficulté de maintenir des rapports fonctionnels, stables et sécuritaires dans la communauté. L'itinérance s'explique par la combinaison de facteurs sociaux et individuels qui s'inscrivent dans le parcours de vie des hommes et des femmes. (Ministère de la Santé et des Services sociaux du Québec, 2014, p. 30)

Pour ce qui est des femmes sans-abri, leurs parcours de vie sont très variés et peu documentés. Outre le fait d'être sans-abri, une étude démontre que ces femmes vivent des situations de violences physiques, psychologiques et sexuelles. « [Des] études menées au cours des dernières années au Québec et au Canada témoignent de la présence significative d'un vécu de violence chez ces femmes (de 73 % à 81 %) » (données tirées de l'étude de Gélneau, 2008, cité par le ministère de la Santé et Services sociaux, 2014, p. 13). Afin d'éviter la rue, elles optent pour des

¹ Ce dénombrement est très contesté par les organismes en soutien aux personnes itinérantes. Selon P. Gaudreau (communication personnelle, 5 mai 2015), coordonnateur du Réseau d'aide aux personnes seules et itinérantes de Montréal (RAPSIM), ce dénombrement est incomplet puisque c'est le portrait d'une seule journée et il ne tient pas compte des stratégies de survie des personnes sans domicile fixe, notamment des femmes. Malheureusement, les autres données statistiques sur la situation de l'itinérance datent de 1998.

stratégies de survie « dangereuses pour leur santé », comme le fait de rester (pour ne pas être la rue) dans des endroits où elles subissent de la violence, de se priver de nourriture pour payer le loyer afin d'éviter l'expulsion de leur logement ou, encore, de louer des logements insalubres, surpeuplés (Gélineau, 2008, p. 10). À cette violence s'ajoute le fait que ces femmes sont peu visibles dans l'espace public à tel point que l'on dit qu'il s'agit d'itinérance cachée, donc il est difficile de faire de la prévention auprès de ces femmes (*ibid.*).

Pour l'Auberge Madeleine, la pauvreté est le lot commun de chacune et les obstacles reliés au manque de revenus sont majeurs en plus des autres difficultés qu'elles vivent. « Elles se retrouvent sans-abri à cause d'une accumulation de perte (liens sociaux et familiaux, logement, emploi, etc.) et souvent d'une accumulation d'abus. » (Auberge Madeleine, 2012, sans page)

Les femmes qui fréquentent la ressource d'hébergement l'Auberge Madeleine sont de tous âges. L'an dernier, leur âge moyen était de 45 ans. Si plusieurs en étaient à leur premier séjour en hébergement, d'autres ont l'habitude de faire le circuit des ressources d'hébergement pour femmes. 75 % d'entre elles sont nées au Québec. La majorité (87 %) des résidentes s'expriment en français, 10 % en anglais et 3 % s'expriment dans une autre langue que le français et l'anglais. Elles sont généralement peu scolarisées; 61 % des femmes hébergées ont au plus un diplôme d'études secondaires (Auberge Madeleine, 2012, sans page).

1.1.3 L'Auberge Madeleine

L'Auberge Madeleine existe depuis 1983. Elle accueille chaque année près de 250 femmes âgées de 18 ans et plus. Avec le soutien d'intervenantes présentes 24 heures par jour, les femmes y sont hébergées pour un séjour d'environ cinq semaines, le temps de se réorganiser, de prendre un répit, de définir leurs priorités. L'Auberge n'impose ni démarche thérapeutique ni démarche de réinsertion. Par contre, les intervenantes sont disponibles pour écouter et soutenir les femmes qui veulent s'investir dans de telles démarches.

Lorsque les femmes arrivent à l'Auberge pour un premier hébergement, l'organisme les aide à retrouver leurs papiers d'identité, à obtenir des prestations de la sécurité du revenu, à ouvrir un compte de banque. En plus de ce soutien, l'Auberge offre aux femmes des vêtements et des produits d'hygiène. Elle propose des activités de groupes visant la détente, le dialogue et la transmission d'informations sur des sujets variés. C'est dans le cadre de ces ateliers que j'ai réalisé le projet *Risquer le rêve à plusieurs*.

Selon M. Cyr (communication personnelle, 25 mai 2012), l'Auberge Madeleine a opté pour une approche féministe d'intervention. Dans cette perspective féministe, les travailleuses de l'Auberge s'impliquent quotidiennement auprès des résidentes afin de les soutenir dans l'atteinte de leurs objectifs personnels, de reconnaître et de valoriser leurs forces respectives. Dans le respect des choix et du cheminement de chacune, l'intervention réalisée avec les résidentes vise une plus grande prise de pouvoir sur leur vie.

L'équipe de l'Auberge Madeleine est composée de quatorze travailleuses à temps plein et d'une douzaine de travailleuses à temps partiel qui assurent l'ensemble des services offerts en hébergement et après le séjour des femmes. Les travailleuses ont entre 23 et 65 ans et plusieurs travaillent à l'Auberge depuis plus de 10 ans. Les communications sont primordiales dans l'équipe de travail pour assurer un bon suivi auprès des femmes hébergées et discuter de l'ensemble des enjeux de l'organisme. Ainsi, les travailleuses permanentes se réunissent trois fois par mois pour faire le point sur les femmes hébergées (Auberge Madeleine, 2012).

L'organisme est dirigé par un conseil d'administration composé de neuf bénévoles. De plus, il est impliqué dans plusieurs regroupements qui luttent contre la pauvreté et l'exclusion des femmes tels que le Réseau d'aide aux personnes seules et itinérantes de Montréal, la Fédération des ressources d'hébergement pour femmes violentées et en difficulté du Québec, etc.

1.2 La problématique du projet *Risquer le rêve à plusieurs*

Micheline Cyr, directrice de l'Auberge Madeleine, m'a proposé de réaliser une œuvre commémorant les 25 ans de l'organisme dans le quartier Centre-Sud, avec l'objectif d'ouvrir un espace de dialogue sur la future délocalisation de l'organisme pour les résidentes et les employées. Il a rapidement été convenu qu'une démarche de création dans le cadre des arts communautaires permettrait d'atteindre les objectifs de l'Auberge tout en favorisant le sentiment d'appartenance à l'organisme et l'émergence de liens sociaux entre les participantes.

Après m'être appropriée le contexte social et culturel des femmes fréquentant cette ressource, de m'être imprégnée de l'ambiance de l'organisme et d'avoir pris le temps de réfléchir aux meilleurs moyens de réaliser cette commande, j'ai procédé au « retournement de la commande » (Tremblay, 2012, p. 170). En ce sens, Tremblay explique que le retournement de la commande permet à l'artiste de proposer un projet de création qui va plus loin que la demande initiale de l'organisme en additionnant les préoccupations de l'artiste à ceux de l'organisme (*ibid.*). J'ai donc proposé à la directrice de mettre en place des ateliers de cocréation réunissant les résidentes et les travailleuses afin de réaliser deux œuvres : une première composée de six grandes toiles représentant les pièces habitables de la ressource (entrée, salon, salle à manger, etc.) et une seconde œuvre en art numérique et multimodal à partir des artéfacts de production des toiles. J'ai également suggéré d'intituler le projet : *Risquer le rêve à plusieurs*. À mon avis, l'organisme prenait un énorme risque financier avec ce projet d'agrandissement, mais l'acte de délocalisation appelait aussi à un nouveau départ. Qui dit nouveau départ suggère une projection dans l'avenir. Pour moi, cela évoquait une part de rêve.

Cette commande représentait un défi stimulant considérant le fait que je devais travailler dans un lieu de service de première ligne avec des travailleuses et des femmes sans domicile vivant une précarité financière et émotive sans commune mesure. Concrètement, il a été convenu avec l'organisme de concevoir une démarche de création adaptée à sa réalité et à celle des participantes, de mettre

en place un espace de dialogue sur l'enjeu de la délocalisation, de cocréer des œuvres sur les lieux de vie et d'expérimenter un projet d'art numérique.

Par ce projet, je souhaitais, d'une part, approfondir mon approche de la cocréation et, d'autre part, en profiter pour explorer le potentiel de la multimodalité en art communautaire. Par l'ampleur qu'a pris ce projet, j'ai décidé d'en faire mon projet de recherche. Cette maîtrise me permettra également de mieux cerner l'apport de ce projet pour les participantes, l'artiste et l'organisme.

1.2.1 Le rapport à l'autre dans la création

En ouvrant un espace de dialogue sur la délocalisation de l'organisme et en réalisant une création commémorative, j'aspirais à créer un échange par la parole, mais aussi par la cocréation avec les femmes de l'Auberge. Pour moi, il était question d'inscrire avec ces femmes leurs paroles dans la matière physique et virtuelle. Cette approche de création me semblait concorder avec les objectifs de l'organisme. Au cœur de la cocréation, il y a inévitablement la création de liens avec les femmes et, entre elles, pour la bonne conduite d'un objectif artistique. Si les femmes ne s'engagent pas dans le projet, il n'y aura pas d'œuvre signifiante. Tremblay (2013) écrit que :

[...] ce qui fait œuvre dans l'art qui relie, c'est à la fois la démarche que j'appelle « l'être à l'œuvre », un objet que j'appelle « l'œuvre », un plus-être des personnes ayant participé, qu'[elle] appelle « l'œuvre d'être ». Dit autrement, « l'être à l'œuvre » se manifeste par un plus-être, « l'œuvre » se manifeste par un objet et « l'œuvre d'être » se manifeste par un plus-être que l'on constate chez les participants. (p. 113)

Par ailleurs, je suis consciente que cette expérience en art communautaire engagera toutes les dimensions de mes expériences antérieures et de mes pratiques, soit celles d'artiste, de pédagogue et d'organisatrice. Pour arriver à impliquer les femmes de l'Auberge dans une cocréation, il me faudra construire un rapport de confiance suffisamment grand pour qu'elles acceptent de partager ce qu'elles pensent de l'organisme et du projet de délocalisation, pour qu'elles osent rêver des espaces nouveaux pour la ressource alors que leur vie quotidienne est déjà remplie

d'urgence et d'insécurité. Une attention à la conduite du projet, aux outils utilisés et au langage mis en place sera donc importante. À ce dernier sujet, Kaprow (1997) mentionne à propos de la participation du public à des performances artistiques : « Cela peut sembler un truisme, mais la participation présuppose des hypothèses, des intérêts, un langage, des sens, des contextes et des utilisations partagés. Cela ne peut avoir lieu autrement » (p. 219). En ce sens, le langage commun de ce projet s'établira dans le lieu physique, où toutes, nous nous retrouverons ainsi que dans ces lieux représentés sur les toiles et dans l'œuvre numérique. Nous parlerons du quotidien de cette ressource et, par le fait même, de leur situation d'itinérance. Ainsi, ce sont elles qui maîtriseront le mieux le sujet exploré dans la création à réaliser. Quant à moi, je serai responsable de la conduite du projet de création.

L'établissement de cocréation nécessite de créer un lien de confiance entre l'artiste, les participantes et l'organisme pour impulser la prise de parole de toutes et pour prendre réellement les décisions ensemble durant le projet. Qui dit cocréation, dit également partage du pouvoir dans la conduite. Il me semble évident que de viser à prendre les décisions avec les femmes lors de l'élaboration du projet et d'établir une conduite de projet permettant le dialogue et la réciprocité sont des pistes favorisant l'adhésion des participantes, tout comme cela l'était lorsque je travaillais en HLM. Ainsi, je compte proposer un cadre d'échange et de création aux femmes, qui leur sera soumis pour validation au début de chaque atelier. De plus, je m'assurerai qu'elles signent des autorisations de diffusion, car en plus de produire une œuvre qui pourrait être exposée, je souhaite documenter les ateliers par des captations sonores et visuelles. Par expérience, c'est une question délicate pour ces femmes qui ont souvent honte d'être à la rue et peur de représailles si elles sont identifiées. Plus qu'une question d'éthique, je démontrerai ainsi combien je m'engage à respecter leurs droits. Pour me soutenir dans la mise en place du projet, une intervenante de l'Auberge connaissant bien ces femmes m'accompagnera, fera le travail de promotion des ateliers auprès d'elles et s'assurera de leur bien-être.

Par ailleurs, la plupart des écrits sur les arts communautaires mentionnent que la cocréation ne peut s'établir qu'avec le temps (Engrenage Noir, 2011; Lee et Fernandez, 1998; Lamoureux, 2011; Rouillé, 2005; White, 2011). À ce sujet, la directrice de l'organisme où se déroulera la recherche m'a déjà prévenue qu'il sera impossible de constituer un groupe stable de femmes. Que faire quand on aspire à cocréer avec des femmes en situation d'instabilité? Comme le projet se situe dans un lieu de vie temporaire de femmes en situation de survie, ce fait risque d'influencer la durée de leur implication. Est-ce que d'être présente dans le lieu qui les héberge peut favoriser l'établissement rapide d'un lien de confiance? Cela m'amène à me demander : comment mettre en place les conditions qui favoriseront la cocréation dans un espace-temps possible pour ces femmes?

1.2.2 La multimodalité en contexte communautaire

La multimodalité consiste à employer plusieurs modes de communication et de représentation (image, texte, son, mouvement) dans le but de produire du sens. J'ai l'intuition que l'usage de plusieurs modes dans la création, que ce soit lors de l'exploration du thème de création ou dans l'élaboration d'une œuvre, peut faciliter la participation de personnes néophytes. J'ai pu constater, dans un premier projet en milieu scolaire, l'intérêt de cette approche.

C'est ainsi qu'en 2011, j'ai eu l'occasion de participer au programme *Fais ta valise*, piloté par l'artiste formateur en art numérique Mickaël Lafontaine, dans le cadre de mon enseignement à l'école secondaire La Voie. Ensemble, nous avons développé un projet de performance numérique axé sur les droits des jeunes (voir fig. 1.2 et app. G, no 1). Ce projet qui a été réalisé avec deux classes d'élèves en difficulté a suscité un réel engouement chez ces derniers. Suite à la présentation du projet *Fais ta valise avec tes droits* lors du congrès de l'Association québécoise des éducateurs en arts plastiques (AQÉSAP) en 2012, M. Richard (communication personnelle, 22 novembre 2012) m'a fait prendre conscience que ma manière de travailler avec les

élèves était en filiation avec la multimodalité. Dans un texte publié sur le site du Groupe de recherche en littérature médiatique multimodale, Richard (2015) décrit bien ce projet et ses incidences multimodales :

Lors d'une performance multimédia associant images, sons et textes, les élèves ont livré leur réflexion sur les droits humains en modulant et juxtaposant par ordinateur les codes de ces divers langages (format, lexique, couleur, texture, mouvement, rythme, plan, etc.), qui se déroulent au rythme de leur voix. Pour stimuler l'accompagnement de l'art à l'école, Claude [Majeau] a développé un dispositif pédagogique multimodal en collaboration, lié aux pratiques artistiques et médiatiques actuelles, aux savoirs didactiques qu'elle a accumulés et aux pratiques culturelles des jeunes au quotidien. (p. 21)

À la suite de cette expérience, j'espérais pouvoir tenter à nouveau ce genre de projet avec des femmes adultes en difficulté afin d'évaluer si ces dernières seraient aussi captivées que les jeunes par ce type de création. De plus, j'anticipais que l'utilisation de plusieurs modes de représentation pourrait leur être bénéfique comme ce fut le cas pour les élèves, afin de réaliser des créations qui s'éloignent des images plus narratives qu'elles ont tendance à produire².

Tout comme Richard (2015) l'explique à propos de son enseignement auprès de futures enseignantes, j'espère également « favoriser la circulation de l'imaginaire » dans la création et renforcer le sens du projet pour les participantes (p. 1). De plus, j'estime que la multimodalité permettra de soutenir la création et de renforcer le sens du projet sur les enjeux liés à la création collective qui nécessite un élargissement de l'individu vers le collectif.

² Depuis plusieurs années, l'Auberge offre des ateliers de peinture aux résidentes. Ce sont des ateliers libres où les femmes vont se détendre. Les toiles que j'ai pu voir sont pour la plupart expressives et figuratives.



Figure 1.2 Élèves de l'école La Voie au Centre interuniversitaire en arts médiatiques Hexagram de l'Université Concordia dans le cadre du projet *Fais ta valise avec tes droits* (2012).

En ce sens, Bergala (2006), cinéaste et critique ayant participé à la refonte française de cursus scolaires en cinéma, explique bien comment la création autour du cinéma (qui est multimodal par essence) mutualise les compétences et les responsabilités de chacun dans un projet commun. En fait, selon lui, comme les tâches de création interpellent plusieurs modes (son, image, mouvement, texte), chaque personne peut trouver le mode où elle est le plus à l'aise (p. 201).

Pour le cadre de ma démarche, l'usage de plusieurs modes de représentation et de communication devrait permettre à chacune des participantes de prendre sa place en mettant à profit ses forces et ses compétences. Il s'agira de proposer à chacune d'assumer ses particularités en tant qu'individu alors qu'elles sont le plus souvent soumises à une gestion administrative globalisante, et ce, surtout dans des ressources d'hébergement où les femmes doivent se plier à une réglementation. En plus de réaliser une œuvre sur support numérique, je compte également mettre en usage la multimodalité lors de l'exploration de la thématique du projet, par l'écriture, le dessin, l'évocation de son et des sens physiques (odorat, toucher, etc.) lors des

échanges préparatoires au travail. Ainsi dans cette recherche, je tenterai de cerner l'intérêt d'utiliser la multimodalité tant dans le processus de création que dans la finalité de l'œuvre numérique. En fait, je chercherai à justifier l'usage de la multimodalité dans un projet d'art communautaire.

1.2.3 La diffusion d'un projet d'art communautaire

Comme dans tout projet artistique, la diffusion est une étape importante pour son aboutissement. Il a été prévu que les toiles réalisées soient destinées à orner les murs de la nouvelle demeure de l'organisme. Un vernissage public sera organisé en même temps que l'ouverture du nouvel établissement. En autant que possible, toutes les participantes seront invitées à cet événement. Pour ce qui est de l'œuvre numérique, nous avons planifié de présenter des performances numériques devant un public restreint invité pour l'occasion au Centre interuniversitaire en arts médiatiques Hexagram de l'Université Concordia.

Le projet *Risquer le rêve à plusieurs* se fera discret dans sa dimension de « mise en vue »³ et sa portée limitée au milieu déjà sensibilisé à cette cause. Je ne veux pas minimiser les retombées du projet sur les participantes, mais je me demande comment élargir le dialogue avec le reste de la société. Ainsi quel pourrait être le rôle d'une plus large diffusion d'un tel projet dans l'espace public?

³ Ce terme est utilisé par Joëlle Tremblay qui l'a emprunté à Paul Ardenne (tel que cité par Tremblay, 2013, p. 246).

1.3 L'importance et l'étendue de la recherche

1.3.1 Jonction entre les arts communautaires et l'approche multimodale

L'aspect novateur de ce projet réside dans le fait d'utiliser une approche multimodale en contexte communautaire avec des femmes en situation de grande vulnérabilité. Par ailleurs, Engrenage Noir (2011) explique que l'art communautaire militant est par essence interdisciplinaire puisqu'il allie plusieurs disciplines, soit les arts, la politique, l'intervention sociale, etc.; il est aussi « multivocal » par le fait d'impliquer plusieurs personnes (p. 12). Par contre, l'application de la multimodalité comme manière de travailler pour accroître la recherche de sens d'un projet et l'usage d'un support numérique au-delà de son fonctionnement usuel avec des populations marginalisées me semblent nouveaux. La directrice de l'Auberge a accepté de financer cette partie du projet parce qu'elle voyait l'avantage social d'offrir la possibilité de développer les habiletés en informatique des femmes.

De plus, je crois que les préoccupations portées par les artistes qui pratiquent les arts communautaires et celles des pédagogues et chercheurs qui s'intéressent à la multimodalité ont des fondements communs dans leur désir de favoriser la participation citoyenne. Plusieurs chercheurs en éducation s'intéressent à la littératie médiatique multimodale. Notamment, le Groupe de recherche en littératie médiatique et multimodale développe une réflexion sur les pratiques d'enseignement visant entre autres à ce que les élèves apprennent non seulement à décoder les messages qui les entourent, mais aussi à critiquer les messages qu'ils reçoivent et à en produire sur différentes plates-formes technologiques (www.litmedmod.ca). L'enjeu est de faire en sorte qu'ils puissent participer pleinement à la société. C'est par cette volonté d'ancrer l'enseignement dans le contexte de notre société contemporaine et de travailler sur la notion de sens que nous produisons dans nos communications et représentations multimodales que je trouve ces préoccupations

concordantes avec les arts communautaires. Cette recherche permettra de saisir les possibilités de l'usage de la multimodalité en arts communautaires.

1.3.2 Les limites de cette recherche

Une grande partie de cette recherche sera consacrée à la réalisation du projet *Risquer le rêve à plusieurs* avec ses aspects expérimentaux tels que la cocréation avec des femmes sans-abri et l'usage de la multimodalité. Ainsi, cette emphase mise sur l'expérimentation aura pour conséquence de limiter le temps que je pourrai consacrer aux recherches théoriques sur les notions d'arts communautaires, de multimodalité et de cocréation. De plus, je suis consciente que je pourrais faire une maîtrise sur chacune de ses notions. Pour ce qui est de la multimodalité, qui est une approche en plein développement dans le domaine des communications et de l'éducation, je devrai faire des liens avec les recherches sur ce sujet, puisque cette approche est pratiquement inexistante en art. Je tenterai d'approfondir l'intérêt de la multimodalité dans ma pratique des arts communautaires.

Afin d'enrichir mon analyse, je prévois réaliser des entretiens avec trois à cinq participantes. Je suis consciente que ces entretiens seront réalisés bien après le projet. Par ailleurs, en attendant la fin du projet pour procéder à des entretiens, je risque d'avoir des difficultés à les retrouver. Après leur séjour à l'Auberge, les femmes quittent soit pour s'installer dans un logement, soit pour aller vers une autre ressource ou, encore, elles retournent à la rue. Il n'est donc pas simple de les retracer, surtout que l'organisme a un engagement de confidentialité auprès d'elles.

Finalement, mon cadre théorique sur les arts communautaires sera surtout orienté sur des écrits issus principalement du Québec. Comme la pratique des arts communautaires est par essence contextuelle, elle doit tenir compte des réalités géographique, historique, économique, culturelle, et sociale des participantes (Engrenage Noir, 2011; Lee et Fernandez, 1998; Sioui Durand, 2011; Tremblay, 2013).

1.3.3 Les objectifs et les questions de recherche

Le but de ma recherche est d'expérimenter et d'analyser un projet de cocréation multimodale avec des femmes sans-abri. Comme celui-ci a débuté bien avant ma maîtrise, j'avais fait quelques recherches sommaires pour me guider dans sa mise en place. À ce moment, j'ai été confrontée au peu d'outils existants pour me guider dans la réalisation d'un tel projet en art communautaire. Je me suis référée au *Manuel des arts communautaires* du Conseil des arts de l'Ontario (Lee et Fernandez, 1998) et au recueil de l'organisme Engrenage Noir : *Célébrer la collaboration : Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs* (2011) pour amorcer et établir la conduite du projet. Pour ce qui est de la conception de la démarche de création, je me suis appuyée surtout sur mes « savoirs implicites » (Bruneau et Burns, 2007, p. 154) liés à mon expérience en organisation communautaire en milieu défavorisé. Une bonne partie de ma recherche consistera donc à faire un bilan de ma pratique pour mieux comprendre l'apport pour les diverses actrices impliquées. De cet objectif découlent les questions suivantes :

- Quel est l'apport de ce projet de cocréation multimodale pour les participantes, l'artiste et l'organisme?
- Comment mettre en œuvre une véritable cocréation dans un projet réalisé avec des femmes en situation d'itinérance?
- Pourquoi utiliser la multimodalité dans ce projet?
- Quel est le rôle de la diffusion d'un tel projet dans l'espace public?

Finalement, je tiens à rappeler que ce projet de recherche pave la voie à mes études doctorales. Éventuellement, je souhaiterais identifier les éléments à approfondir au sujet de la cocréation, de l'art communautaire et de la multimodalité.

CHAPITRE II

CONDUIRE UN PROJET MULTIMODAL DE COCRÉATION EN ART COMMUNAUTAIRE : ÉTAT DES CONNAISSANCES

Afin de préciser les assises théoriques et le cadre d'analyse de mon projet multimodal de cocréation en art communautaire, je m'attarderai, dans ce chapitre, aux écrits de chercheurs, de critiques d'art et d'artistes qui s'intéressent à la problématique. Dans la première section, je vais définir le cadre de la conduite de projet que je compte emprunter pour l'expérimentation de mon projet. Ceci me permettra de structurer la présentation, l'état des connaissances, l'analyse et l'interprétation du projet *Risquer le rêve à plusieurs*. Dans la deuxième section, j'aborderai les arts communautaires, la cocréation, la posture de l'artiste et la diffusion de ces projets. Dans la troisième, je poursuivrai avec la multimodalité en retraçant le fait qu'elle est issue du domaine de la communication, qu'elle est l'objet de plusieurs recherches en éducation et que son application en art est à développer. Ce cadre théorique jettera une lumière sur la recherche tant au niveau de l'expérimentation que de l'analyse et de l'interprétation des résultats.

2.1 La conduite de projet

Dans le but d'établir les bases du déroulement d'un projet et de son analyse, je traiterai en parallèle de la conduite telle que définie par Boutinet (1999) et Richard (2013). Chercheur en psychologie sociale, Boutinet (1999) s'intéresse au concept de projet et à ses différentes formes, de ses origines à son usage actuel. Il définit la conduite de projet comme une « conduite d'anticipation » que l'on matérialise (p. 27). Dans le chapitre s'intitulant *Élément de la méthodologie de la conduite du*

projet, il décortique les différentes étapes d'un projet et les conditions pour que ce dernier soit source de changement (p. 252). Il commence par présenter les fondements de la méthodologie du projet : l'unicité de ce dernier dans une perspective plus grande que l'addition d'objectifs; la prise en compte de la singularité de la situation et la recherche de solutions inédites; la nécessité de contextualiser le projet en prenant en compte de l'environnement et des incertitudes; l'exploration des opportunités et l'implication des auteures et actrices du projet (*ibid.*). Il poursuit en nous présentant les différentes phases du projet telles que l'élaboration, la mise en œuvre et l'évaluation. Il démontre également les tensions qui surgissent lors de la réalisation, qu'il nomme « les écarts incontournables entre le voulu et le réalisable » (p. 263). Il propose sept paramètres d'analyse qui me seront d'une grande aide pour revoir les résultats de mon projet à la lumière :

- de la situation-problème initiale;
- de l'engagement des actrices dans le projet;
- des visées et des buts de départ;
- des motifs invoqués;
- des stratégies et des moyens utilisés;
- des résultats obtenus;
- des effets secondaires non voulus du projet (p. 265).

Pour ce qui est de Richard (2013), professeure en enseignement des arts visuels et médiatiques, elle a adapté cette conduite de projet pour tenir compte des enjeux de la création et des intentions artistiques. Sa proposition s'applique à la démarche de création collective. Elle identifie trois étapes à la conduite de projet qui s'apparentent à celles de Boutinet (*voir* tableau 2.1). Par contre, dans son modèle, la dernière étape implique la diffusion du projet et les enjeux liés à la réception de celui-ci.

Tableau 2.1
Comparaison des étapes de la conduite de projet

Boutinet (1999, p. 255-265)	Richard (2013)
<p>1. Élaboration :</p> <p>Analyse de la situation, esquisse du projet possible, stratégie d'entrevue, modification;</p> <p>2. Mise en œuvre :</p> <p>Inventaire des moyens, planification, réalisation, gestion des écarts, évaluation;</p> <p>3. Évaluation :</p> <p>Analyse et évaluation de l'efficacité, l'efficience, la cohérence avec les objectifs et la pertinence de la matérialité.</p>	<p>1. Exploration de la proposition :</p> <p>Émergence des idées, collectes de sources, exploration, répertoire de l'exploration, choix, évaluation;</p> <p>2. Élaboration du projet :</p> <p>Planification, préparation, fabrication, évaluation;</p> <p>3. Diffusion du projet :</p> <p>Documentation de la démarche, choix du public, communication, diffusion, interprétation des productions, évaluation du dispositif et célébration.</p>

Inspirée des travaux de Duve et Schaeffer, Richard considère trois ordres d'intention : l'intention esthétique qui est le moyen choisi pour établir un lien avec le public; l'intention artistique qui relève de la relation aux institutions artistiques; l'intention autre (éthique, sociopolitique, etc.) qui vise à modifier nos perceptions, nos comportements, etc. (tel que cité, *ibid.*, p. 2). Tout comme chez Boutinet, l'évaluation se retrouve dans chacune des étapes. La proposition de Richard a l'avantage de couvrir les différents aspects des projets de création, particulièrement au niveau de l'étape de la diffusion, qui est spécifique aux productions en art.

2.2 Les arts communautaires

Il est difficile de circonscrire les pratiques des arts communautaires, car elles empruntent différentes formes comme l'art engagé, l'art collaboratif, l'art activiste, l'art relationnel, l'art dialogique, l'art qui relie, etc. Peu importe le terme choisi, il s'agit de pratiques artistiques qui engagent un artiste et des non-artistes, dans une

communauté, à travailler ensemble autour un projet commun de création (Lee et Fernandez, 1998; Lamoureux 2009; Sioui Durand, 2011). Dans le but de définir et de soutenir la pratique des arts communautaires, le Conseil des arts de l'Ontario a publié le *Manuel des arts communautaires* (Lee et Fernandez 1998). Les auteurs spécifient trois éléments qui « distinguent » les arts communautaires d'autres types de création artistique :

- la cocréation qui rassemble un artiste avec un groupe;
- le processus de création qui devient une partie de l'œuvre;
- le travail réalisé dans une perspective de réciprocité, tant par l'aboutissement de résultats mutuellement avantageux pour l'artiste que pour toutes les personnes impliquées dans le projet, ainsi que par l'implication de tous dans le processus de décision (p. 7).

Toujours selon le *Manuel des arts communautaires*, quatre principes guident ce type de pratique : 1) le respect mutuel qui permet l'échange de compétences, de connaissances, d'intérêts et la libre expression; 2) la démarche artistique qui est indissociable du résultat; 3) l'inclusion des membres du groupe; 4) l'ouverture et la générosité d'esprit (p. 9). De même, les arts communautaires constituent des lieux de solidarité, de prise en compte des préoccupations des membres d'une communauté au cœur même du processus de création. Ces pratiques artistiques contribuent à la transformation sociale, notamment par la sensibilisation et la mobilisation de la population pour contrer l'exclusion sociale (Leduc, 2012; Tremblay, 2013). C'est une intention éthique qui prime sur l'artistique.

2.2.1 Un art engagé

Afin de saisir l'art engagé actuel, le sociologue de l'art, Sioui Durand (2011) a répertorié les écrits et les pratiques des artistes engagés, des années 1990 à aujourd'hui. Selon lui, la portée des pratiques d'art participatif ou collaboratif varie selon l'intention du projet, son contexte et son rapport aux instances de pouvoir. Ainsi, l'art engagé, tributaire des avant-gardes et souvent associé aux luttes sociales

(jusqu'aux années 1970), regroupe des artistes qui produisent des œuvres, des situations qui « interrogent, résistent ou en appellent à la révolte » (p. 16). Bref, ils réagissent aux pouvoirs en place et se présentent comme une alternative à « l'institutionnalisation des beaux-arts » (*ibid.*).

Depuis les années 1990, l'art engagé actuel et, par le fait même, les arts communautaires s'inscrivent dans un art contextuel et micropolitique (Ardenne, 1999, 2002; Bishop, 2006; Lamoureux, 2011; Sioui Durand, 2011). Sioui Durand (2011) explique qu'un art micropolitique est le fait d'artistes qui ont une pensée globale, mais une pratique basée sur des préoccupations locales prenant forme dans la communauté ou la cité (p. 17). Pour ce qui est d'Ardenne (2002), il explique au sujet de l'art contextuel, qu'« œuvrer sur le terrain, la réalité, qui est un terrain collectif, où l'on débat, où l'on doit imposer négocier sa place [...] est par nature d'essence politique (2002, sans de page). Il n'hésite pas à dire que « l'artiste qui s'implique et intervient dans l'espace public fait de lui un acteur social » (2001, p. 35). En ce sens, il croit que l'investissement dans le micropolitique plutôt que le macropolitique est une manière de s'adapter à notre conjoncture : « [...] une fois envisagé au regard de la réalité culturelle propre à son moment historique, l'art "micropolitique" apparaîtra plutôt comme une force de résistance » (1999, p. 280).

Au Québec, on retrouve une grande diversité de projets d'art réalisés avec des artistes dans les communautés. D'un côté, il y a des projets d'arts communautaires militants, tels que les promeut et les finance l'organisme Engrenage Noir⁴, qui sont réalisés dans une perspective de lutte du système capitaliste et de toute forme d'exclusion. À l'autre extrémité, il se réalise également des projets qui portent les valeurs et les objectifs de participation avec les gens, mais qui sont en concordance avec le système et le discours dominants. Pour les désigner, Sioui Durand invente le terme d'art « dégagé » (2011, p. 17). Pour distinguer l'art engagé de l'art dégagé,

⁴ Ces projets peuvent être consultés sur le site internet de l'organisme à l'adresse (http://engrenagenoir.ca/rouage/art_communitaire_activiste/?lang=fr).

celui-ci identifie trois conditions qui déterminent le sens politique local d'une pratique d'art communautaire :

- 1) Elles sont productrices d'une prise de conscience inédite du réel;
- 2) Elles offrent une possibilité émancipatoire, même momentanée ou indirecte, de toute forme de contrôle social;
- 3) Elles relativisent et contribuent à réformer de l'intérieur les institutions culturelles en permettant l'éclosion des distinctions, des différences et des injustices sociales (p. 24).

Les balises proposées par Sioui Durand permettent de jeter un éclairage sur les visées politiques d'un projet d'art dans une communauté.

2.2.2 Les apports sociaux des arts communautaires

Ayant moi-même travaillé dans les mouvements sociaux, je ne puis que constater que les artistes et les chercheurs qui s'intéressent aux arts communautaires empruntent le même langage et parlent avec les mêmes principes et les mêmes approches que ceux en usage dans le mouvement d'éducation populaire. Afin d'illustrer mon propos, je citerai la définition originelle de l'éducation populaire autonome publiée sur le site Internet du Mouvement d'éducation populaire et d'action communautaire du Québec (MÉPACQ) et une définition de l'art communautaire écrite par Lamoureux :

C'est l'ensemble des démarches d'apprentissage et de réflexion critique par lesquelles des citoyens et des citoyennes mènent ensemble des actions qui provoquent une prise de conscience individuelle et collective au sujet de leurs conditions de vie ou de travail, et qui visent à court ou à long terme une transformation sociale, économique, culturelle et politique de leur milieu.
(<http://www.mepacq.qc.ca/education-populaire-et-luttes-sociales/quelques-definitions/>)

[L'art communautaire] a pour objectif, par le biais de la participation à un projet et de l'intégration dans les processus décisionnels de favoriser l'émergence dans l'arène publique de personnes issues de groupes ou de communautés vivant des situations de marginalité, d'inégalité, de stigmatisation, de discrimination, il s'agit ici d'expériences de solidarité sociale jouant directement sur l'estime de soi et sur une reprise de possession du pouvoir individuel et collectif. Ces expériences peuvent donc être lues comme des stratégies de lutte pour la reconnaissance ou pour l'égalité réelle. (Lamoureux, 2010, p. 54)

Les visées de ces deux pratiques, l'une sociale et l'autre artistique, semblent être les mêmes. Deux recherches se penchent précisément sur les retombées de ces pratiques sur les personnes participantes, soit le mémoire de Leduc (2012) et la thèse de Tremblay (2013). Elles sont présentées dans les sous-sections qui suivent.

Un espace pour construire la reconnaissance sociale des femmes

Dans son mémoire de maîtrise portant sur l'analyse d'un projet d'art communautaire, Leduc (2012) mentionne s'intéresser davantage au « communautaire » des arts communautaires pour mesurer les impacts du projet de création collective *Agir par l'imaginaire* sur les participantes. Le projet à l'étude a été réalisé en milieu carcéral féminin au Québec. Il s'est étalé sur deux ans et a mobilisé 49 femmes de plusieurs institutions ainsi que huit artistes. C'est le fruit d'une concertation entre la Société Elizabeth Fry, du Québec, et l'organisme Engrenage Noir. Les résultats de cette recherche démontrent que ce projet a permis d'agir « dans une perspective holistique permettant la reprise du pouvoir des femmes » (p. 46). Pour l'auteure, l'art communautaire est une approche qui facilite l'implication de personnes vivant une problématique sociale, en offrant un espace de solidarité impliquant divers acteurs sociaux, et en engageant un processus de « cocréation » entre artistes et membres d'une communauté dont les préoccupations sont au cœur du projet et dont l'objectif contribue à la transformation sociale (p. 196). Ainsi, le projet d'art communautaire est un lieu d'expérimentation qui favorise la participation des femmes à la société en déconstruisant les préjugés à l'égard des femmes criminalisées (p. 177).

En s'appuyant sur des entretiens avec des participantes en milieux carcéraux, Leduc (2012) démontre dans son mémoire comment la reconnaissance sociale contribue à développer la reconnaissance de soi des participantes, leurs intersubjectivités (se situer par rapport aux autres) et leurs inclusions sociales. Elle se questionne au sujet de l'articulation de la reconnaissance de soi quand une personne est jugée par ses actions socialement inacceptables. Selon elle, la reconnaissance de soi, dans ces situations, représente un double défi pour ces femmes incarcérées : le premier en tant que femme et le second en tant que personne criminalisée. Ce qui l'intéresse c'est « [...] la démarche qui amène une personne à se reconnaître comme une personne à part entière » (p. 167). Ainsi, elle s'appuie sur les travaux de Ricœur qui a étudié la reconnaissance de soi en lien avec l'agentivité. Ricœur fait référence à la capacité « d'agir » qui définit une personne (tel que cité par Leduc, 2012, p. 167). Leduc ajoute la prise de parole comme un acte d'agentivité (p. 167).

Cette reconnaissance de soi passe également par une reconnaissance intersubjective ou interpersonnelle (Honneth tel que cité par Leduc, 2012, p. 67). Leduc explique que la reconnaissance interpersonnelle consiste à un désir d'être considérées comme tout le monde par des personnes significatives pour elles. Elle rapporte que les stigmates sociaux véhiculés sur les femmes criminalisées nuisent à leur pleine reconnaissance et « compromettent l'identité sociale » (Goffman tel que cité par Leduc, 2012, p. 168). Pour y arriver, il faut que les femmes elles-mêmes se reconnaissent pleinement et non juste comme des personnes ayant commis un crime. Finalement, l'auteure souligne que les participantes à sa recherche indiquent que la reconnaissance interpersonnelle passe aussi par le respect, l'acceptation, l'empathie, la compassion, la compréhension :

[...] de faire l'expérience de ne pas être discréditée au cours de relations avec d'autres ou lors d'interactions avec divers acteurs sociaux, dont certains sont représentant-es d'institutions sociales, amenuise les effets de la stigmatisation et renforce les capacités d'une personne à reconnaître son être comme étant digne d'être reconnu (Mensah et al, 2011) et, par le fait même, accroît sa puissance d'agir, son agentivité. (p. 170).

C'est tout un processus de reconnaissance de soi dans la société qui est mis en place. Pour ce qui est de la reconnaissance sociale issue de ce type projet, Leduc (2012) explique également que celle-ci est intimement liée à la notion de justice sociale (p. 175). Elle s'appuie sur la sociologue féministe Fraser au sujet de la nécessaire justice sociale afin de permettre une réelle possibilité d'insertion sociale pour ces femmes. Par ailleurs, la question de la réinsertion sociale (puisqu'elle traite de femmes qui sont hors de la société) ne consiste pas simplement à donner une place à toutes, mais bien à faciliter l'accès à une place meilleure (p. 176). Même si certaines femmes arrivent à les transcender, les stigmates sociaux à leur égard les rendent plus susceptibles de vivre de l'exclusion sociale (p. 179). Leduc invite à promouvoir la diversité sociale, le respect et les mêmes droits pour toutes, afin de reconnaître les individus comme sujet. Selon elle, il faut défaire les représentations sociales réductrices des femmes criminalisées et combattre les préjugés pour y arriver. Pour elle, les arts communautaires contribuent à la déconstruction des stigmates sociaux en élargissant la vision de la société à leur égard.

L'art qui relie

Pour ce qui est de l'artiste Joëlle Tremblay (2002, 2012, 2013), elle développe le terme « art qui relie » pour nommer sa pratique des arts avec et dans la communauté. Ainsi, l'artiste fait « avec les gens » l'œuvre et s'assure que toutes les personnes participantes pourront contribuer réellement à sa construction (2013, p. 160). Chez Tremblay (2013), le processus créateur en lui-même est source de transformation des personnes (p. 108). Le projet ne vise pas la perfection plastique, mais le dépassement de chaque individu, la reconnaissance de leur singularité et la création de liens dans la réalisation du projet. L'art devient un moyen de se construire et de se relier socialement. De plus, elle explique que les conditions de vie précaires des personnes participantes renforceront la nécessité que l'œuvre génère « [...] un "plus-être" pour tous à travers une expérience créatrice singulière et partagée [qui] ouvrent sur une façon de regarder le monde qui pourrait éventuellement amener d'autres façons de le penser et d'y inscrire nos actions » (2012, p. 95).

En fait, Tremblay (2013) se dit en filiation avec l'esthétique relationnelle (Bourriaud) et les arts communautaires, mais prend soin de ne pas nommer ainsi sa pratique artistique. Elle est sortie du domaine de l'art pour arriver à nommer sa pratique collective « l'art qui relie ». Pour expliquer ses effets sur les personnes participantes (incluant l'artiste), elle s'appuie entre autres sur les travaux de sociologues comme Bolle de Bal au sujet de la reliance sociale qui émerge dans le travail collectif : le projet permettrait une prise de contact avec soi-même et produirait des liens entre les participantes et la société. Pour ce sociologue, la nécessité de tisser des liens prend tout son sens dans une société qui produit de la « déliance » par l'émergence des valeurs individualistes et les modes de vie axés sur la consommation (Bolle de Bal, tel que cité par Tremblay, p. 99). Bol de Bal identifie trois aspects qui génèrent la production de liens soit :

- l'identité, au cœur du travail de reliance à soi (reliance psychologique);
- la solidarité (ou la fraternité), au cœur du travail de reliance aux autres (reliance sociale);
- la citoyenneté, au cœur du travail de reliance au monde (reliance culturelle, écologique ou cosmique) (*ibid.*).

Selon Tremblay (2013), l'artiste qui s'engage dans un projet « d'art qui relie » doit d'abord tenir compte des attentes de la communauté ou du groupe, du contexte social et culturel des personnes participantes et du lieu physique des ateliers de création. Elle identifie trois postures ou rôle d'artistes dans la réalisation du projet : l'étranger, le maître d'œuvre ou la sage-femme (p. 147). Lors de son arrivée dans la communauté, l'artiste est étranger au milieu. Il pose ainsi un regard extérieur et amène un savoir-faire particulier qui offre une possibilité de transgression des habitudes du milieu (p. 150). Pour ce qui est du rôle de maître d'œuvre, il s'agit entre autres de coordonner le projet, de voir à sa réalisation, d'être responsable de l'atteinte des objectifs et de voir aux bonnes communications avec l'ensemble de groupe (p. 151). Quant au rôle de la sage-femme, il consiste à user de pédagogie pour faire émerger les sensibilités et susciter la création chez les personnes participantes au projet. Ainsi, l'artiste guide et rassure les gens tout en portant une

grande attention à ceux-ci. Tremblay va jusqu'à utiliser le terme d'accouchement pour décrire le processus de création collectif (p. 154). Finalement, elle divise le déroulement de ses projets « d'art qui relie » en sept actes qui réfèrent à des temps et gestes précis :

- 1- La réception de la commande et la découverte du milieu, des acteurs et le rôle de chacun.
- 2- L'artiste s'imprègne du contexte et trace un portrait du milieu.
- 3- C'est le retournement de la commande. C'est-à-dire la conception d'une contre proposition de création à partir du milieu, des acteurs et de la commande.
- 4- C'est le temps de la négociation avec l'organisme autour de la commande retournée et la présentation du projet proposé aux participantes qui va également être un moment de précision du projet.
- 5- C'est la réalisation du projet dans la communauté qui inclut l'installation dans les lieux, l'établissement des règles de fonctionnement, la démarche et la réalisation.
- 6- Les différents passages vécus par les participantes lors de la réalisation du projet qu'elle nomme « faire œuvre ».
- 7- C'est la réalisation d'un événement qui relie les personnes participantes à la société par la diffusion du projet et la célébration de tout le processus (p. 133-253).

On peut remarquer que quatre actes sont consacrés à l'exploration et la mise en place du projet, deux actes à son élaboration et un acte à la diffusion et la célébration. L'artiste passe donc beaucoup de temps à la mise en place de ses projets.

L'apport des artistes

Dans *La délicate essence de la collaboration*, Stephen Wright (2004) s'attarde aux pratiques d'artistes qui ont mis leurs compétences au service de causes sociales hors de l'art. Ce théoricien de l'art et commissaire explique que c'est l'essence même des compétences artistiques qui est intéressante, car elle permet d'éveiller l'attention du public sur des questions sensibles. À vrai dire, c'est lorsque les compétences des artistes sont investies dans des projets interdisciplinaires que l'art retrouve sa raison d'être socialement. Il évalue que « [...] si jamais le réel bénéficiait

du même regard attentif et soutenu dont jouissent souvent les œuvres d'art, la justice sociale ne serait pas mal servie » (p. 188). Il démontre ainsi de l'intérêt pour la diversité complémentaire. De cette façon, les artistes apportent une sensibilité, un regard nouveau sur le problème abordé et ils proposent de nouveaux moyens de mobilisation profitables aux mouvements sociaux. Il s'agit d'un échange mutuel d'intérêts puisque les artistes profitent également de l'expérience de coopération et de pratiques démocratiques des groupes sociaux.

Cependant, il semble que la ligne soit mince entre la coopération et l'instrumentalisation de ces pratiques au profit de causes sociales, tout comme le souligne Lachapelle (2011), Lamoureux (2010), White, (2011) et Wright (2004). Il me semble évident que notre société bénéficie de l'apport des artistes dans les communautés, mais qu'en est-il de ces projets artistiques dans les milieux culturels?

2.2.3 La cocréation

Plus que de simples projets qui appellent à la collaboration de la communauté, des artistes proposent des projets de cocréation qui offrent l'occasion aux personnes marginalisées d'être coauteures à chaque étape du projet. Pour moi, le terme cocréatrice est interprété dans le sens de coauteure, de « [p]ersonne qui a [...] réalisé une œuvre artistique en collaboration avec un ou plusieurs autres collaborateurs » (*Le Petite Robert*, 2014, p. 457). Ainsi, cela implique que l'artiste laisse une réelle place aux personnes participantes dans le processus de décision du projet (Lamoureux 2010, p. 3). En fait, selon Lachapelle « la cocréation [de l'artiste avec la communauté] vise à encourager la participation active, la responsabilité et l'estime de soi par la réalisation d'un projet qui devrait apporter des réponses significatives à des inégalités sociopolitiques » (tel que cité par Engrenage Noir, 2011, p. 61). Par ailleurs, afin de mesurer la portée de la cocréation, il est nécessaire d'aborder plus largement la collaboration. Certes, les artistes ont toujours eu recours à cette dernière dans la réalisation de leur œuvre, que ce soit entre artistes ou avec toutes les personnes impliquées dans la production de l'artiste (Godin, 2014). D'ordre général, cette collaboration vise la réalisation d'un objet ayant

pour finalité l'inscription de l'artiste et de son œuvre dans le système de l'art qui opère sous le même mode que l'économie générale. Ainsi donc, ce type de collaboration, ayant pour objectif la réalisation d'une œuvre pour l'artiste, serait fondé sur un intérêt mutuel. Wright nomme ce type de collaboration « utilitaire » (2004, p. 184), et White la nomme « stratégique » (2011, p. 331).

Dans un système de l'art basé sur « l'exploitation stratégique des disparités de talents » (Wright, 2004, p. 185), l'artiste doit se démarquer pour faire sa place. Tout comme l'anthropologue Bob W. White (2011), Wright utilise le terme de « collaboration participative » pour définir une collaboration qui combine les ressources matérielles et humaines autour d'un projet commun. Pour lui, les pratiques collaboratives en art qui visent la participation de la communauté sont contre nature au système de l'art (*ibid.*). Il précise que la collaboration participative ne se construit pas seulement sur un désir d'intersubjectivité, mais davantage autour d'un projet commun. Il embrasse ainsi le concept de Dewey : soit le besoin de collaborer autour d'« un problème à résoudre » (p. 200). Il relève également que la collaboration s'inscrit dans la sphère « pré-politique » (*ibid.*). De la sorte, il doit y avoir une incarnation du politique par l'individu dans le processus de création collective des personnes participantes. Cette incarnation politique passe par la participation aux décisions durant la réalisation du projet, donc une démocratisation du processus de création, et par la contextualisation du projet dans la réalité des personnes participantes. Autrement dit, Wright soulève la nécessité d'établir les raisons politiques de « l'être ensemble » vers un objectif commun ancré dans la réalité des personnes participantes (*ibid.*).

Quant au texte de White (2011) sur le pouvoir de la collaboration, il permet de cerner les conditions pour la mise en place d'une réelle collaboration dans un projet. Tout d'abord, il spécifie que « l'écoute » fait partie intégrante de toute démarche collaborative; ensuite, qu'il faut être conscient des rapports de pouvoir entre les collaboratrices; puis il aborde la question de l'autorité de l'artiste dans la conduite du projet. Il précise l'importance de la dimension éthique dans la collaboration. Cette dimension s'incarne, non seulement, dans une « attitude de questionnement,

disposition et intention, mais dans [d']un projet, un projet faillible et pensable, en tensions avec (et par conséquent lié à) un contexte, une histoire et une tradition, un langage » (Lachapelle, tel que cité, p. 331). White utilise la notion de résonance pour cerner l'aspect de l'intersubjectivité. Pour lui, la résonance est la « prise de conscience du bagage individuel, social et culturel du soi [qui] est essentielle à notre compréhension de l'Autre. » (p. 333) Tout comme Lachapelle (2011), il rappelle la nécessité d'avoir conscience de ces aspects dans les relations de collaboration que nous établissons. Finalement, la pratique collaborative en art est également tributaire « du rapport historique de l'art comme forme autonome (l'art pour l'art) et de l'art comme engagement social qui souhaite agir sur le monde », comme le distingue White en citant Lachapelle à ce sujet (*ibid.*).

Évaluer la collaboration

Afin d'étayer les critères d'évaluation de la collaboration, White (2011) identifie sept aspects de la gestion de la relation dans la collaboration :

- La gestion du corps;
- La gestion de la parole;
- La gestion des conflits;
- La gestion du temps;
- La gestion du pouvoir;
- La gestion de la diversité des personnes;
- La gestion de la peur (p. 334-335).

Bien que White (2011) propose des balises pertinentes pour évaluer chacun des aspects qui entrent en jeu dans l'établissement de la collaboration, je crois nécessaire d'élargir ces repères à la pratique d'artistes. Le courant dialogique en photographie, qui traite de rapports à l'autre dans l'exercice de l'acte photographique, permet d'illustrer certains enjeux de la collaboration de mon projet.

Historien et théoricien de la photographie, André Rouillé (2005) présente des artistes qui, dans les années 1990, ont emprunté le dialogisme afin de mettre au centre de leur démarche photographique le dialogue avec l'autre. Il cite en exemple les

démarches artistiques d'Olivier Pasquier et de Marc Pataut. Précisément, selon Rouillé, ces photographes transcendent la culture du « voleur d'images », qui se fait à l'insu des modèles, en travaillant « avec l'Autre » pour en faire à la fois des sujets et des acteurs du processus créatif (p. 233). Ils ont compris que « pour vaincre l'invisibilité qui frappe [les populations défavorisées], un simple cliché paraît bien dérisoire » (*ibid.*). Leur intention est de contribuer aux changements sociaux en proposant une nouvelle vision des personnes marginalisées et des manières de faire. Ils s'intéressent davantage aux gens qu'à la photo. Pour eux, il s'agit : « [n]on pas [de] photographier "des" choses ou "des" gens, mais [de] photographier l'état des choses avec les gens » (p. 240). L'Autre n'est pas l'objet, c'est l'acteur, le partenaire.

D'autres chercheuses évoquent également ces aspects de la création en collaboration qui amènent des personnes marginalisées à être des actrices de leur propre émergence dans la sphère publique (Lamoureux, 2009b, p. 126; Leduc, 2011, p. 186). La gestion de la collaboration et la notion du sujet/acteur m'amèneront à être plus attentive au rôle des participantes dans mon projet en tant que sujets et actrices de la création des œuvres. Rouillé identifie les mêmes enjeux qu'Engrenage Noir, Lamoureux, White et Wright, à l'effet que ces pratiques exigent du temps, de la disponibilité à l'autre, une perspective sociale et politique globale ainsi qu'une procédure particulière à chaque milieu et situation (p. 232).

Rôle de l'artiste dans la cocréation

Quant au rôle de l'artiste dans l'acte de cocréation, les avis divergent à ce sujet entre le tout faire avec les personnes participantes et le faire faire. L'organisme Engrenage Noir promeut des pratiques où toutes les personnes participantes vont déterminer le projet et son fonctionnement du début à la fin. Les décisions seront prises par consensus (Engrenage Noir/Rouage, Programmation 2014-2015). Ce type de pratique est exigeant pour l'artiste et les personnes impliquées. D'une part, Lamoureux (2010) soulève le fait que « peu de projets communautaires parviennent réellement à créer un lieu de délibération politique » (p. 8). Pour elle, il est difficile

pour un bon nombre d'artistes de réellement partager la prise de décisions dans le développement des projets, car les projets sont trop courts. Elle partage le point de vue de Lachapelle (2011) :

[Les artistes] éprouvent souvent une résistance à renoncer à une part de leur culture fondée sur une conception mythique du rôle de l'artiste. Cette résistance peut se traduire par un désir de conserver une part importante du contrôle artistique et de son autonomie au cours de la réalisation du projet, conformément au canon moderniste qui concède à l'artiste la légitimité de prendre des décisions apparemment fondées uniquement sur des considérations formelles ou esthétiques (p. 61).

Par ailleurs, en tant qu'artiste, Tremblay (2013) adopte une pratique plus pragmatique quant à son rôle dans les projets qu'elle réalise avec et dans la communauté. Afin de réaliser des œuvres avec les participantes, elle s'assure que toutes pourront contribuer réellement et s'impliquer à leur construction par la mise en place du projet (p. 160). Ainsi, Tremblay reste la capitaine de cette aventure humaine, mais avec un grand souci d'inclusion des personnes. Elle rappelle qu'il faut être conscient de ce qui distingue l'artiste des participantes : si ces dernières sont les spécialistes de leur réalité, l'artiste est le spécialiste de la création. Par exemple, c'est l'artiste qui organise l'assemblage des travaux pour les mettre en valeur (*ibid.*).

Cette conception du travail est très différente des principes mis de l'avant par Engrenage Noir ou même de ceux du *Manuel des arts communautaires* (Lee et Fernandez, 1998) qui préconisent, dans la cocréation, un partage des pouvoirs et des décisions sur l'ensemble du processus de création. Pour l'un, le fonctionnement en consensus est au cœur du projet et, pour l'autre, l'établissement des règles partagées qui permettent la création avec les participantes est garant du processus et reconnaît l'autorité de l'artiste.

2.2.4 La diffusion publique de l'œuvre

Lorsque l'on parle de la diffusion des œuvres achevées, la plupart du temps, il est question de l'exposition. C'est le moment de sortir au-dehors l'œuvre, de prendre sa place dans le monde de l'art et la société.

[Ce] qui est exposé se risque ainsi à être «sur le regard » des autres et par le fait même, prend position. Une « mise en vue » comme l'écrit Ardenne (2008) sous-tend le caractère politique de l'exposition qui dépasse la communauté impliquée pour agir globalement. (Tremblay, 2013, p. 246)

La dimension de la diffusion est d'autant plus importante que les projets d'arts communautaires sont souvent réalisés avec des personnes marginalisées. C'est une occasion de faire reconnaître les personnes en dehors des préjugés sociaux, de rendre audibles et visibles ces personnes.

Il est difficile d'aborder les enjeux de la diffusion des œuvres issues d'une pratique de cocréation avec des non-artistes sans aborder la réaction du monde de l'art face aux pratiques collaboratives. L'amalgame de l'art et de l'intervention sociale crée des tensions à propos du rôle de l'art, et amène plus d'un à critiquer les artistes travaillant avec les communautés. Pour les critiques d'art européens, Dominique Bacqué, Tristan Trémeau, et pour le sociologue de l'art Henry Pierre Jeudy, ce type de création ne remet pas en question la société et le monde des arts. S'appuyant sur de nombreux projets, souvent plus proches de l'esthétique relationnelle, ils rapportent, chacun à leur manière que, tout au plus, les artistes qui s'impliquent dans les communautés contribuent à pacifier la société. Trémeau (2003) démontre ce point de vue en expliquant comment ces artistes sociaux desservent l'État en jouant le rôle de médiateur sur des tensions sociales vives (p. 5).

Quant à Clair Bishop (2006), elle explique de manière plus nuancée son malaise face à la pratique d'art engagé, particulièrement en ce qui concerne la perte d'autonomie de l'artiste et de sa subjectivité au profit de la communauté (p. 183). Pour elle, cette approche anticapitaliste s'apparente aux valeurs chrétiennes du sacrifice pour le bien-être de la communauté. Bishop s'interroge sur la nécessité qu'éprouvent certains artistes d'investir le social pour donner un sens à leur démarche artistique, alors que la création est déjà un acte de résistance (*ibid.*).

Somme toute, il y a une dépréciation de la pratique artistique dans le champ social. Les projets sont axés sur une tribune constituée de néophytes et non de spécialistes de l'art. Il y a ici un grand souci de vulgarisation à même le projet. D'ailleurs, il n'était

pas rare, durant mes études à la maîtrise en arts visuels et médiatiques, de m'être fait dire que l'on ne peut pas évaluer des œuvres réalisées en art communautaire de la même manière que les autres œuvres.

Pour *Engrenage Noir* (2011), l'esthétique des arts communautaires est profondément éthique.

[Elle génère des œuvres qui] sont souvent différentes par rapport à d'autres types de production artistique contemporaine précisément parce qu'elles sont multivocales, qu'elles surgissent d'un contexte spécifique et qu'elles sont principalement conduites par le processus. Leurs effets sont souvent troublants, apparemment non finis ou ouverts, offrant un dissensus plutôt qu'un tout unifié ou homogène. » (p. 12)

Devora Neumark (tel que cité par Leduc, 2012), postule qu'il ne faut pas juger les œuvres issues de la cocréation avec des non-artistes avec les mêmes critères que la production individuelle d'un artiste. Neumark ajoute que ces productions ne sont pas valorisées dans le monde de l'art et qu'elles sont autonomes de ce champ puisque la plupart du temps, elles sont réalisées *in situ* et, surtout, hors de l'économie de l'art (p. 220). Par ailleurs, pour plusieurs théoriciens des arts communautaires (Lachapelle, 2011; Fiala, 2005; Wright, 2004), les artistes investissant le champ social ne cherchent pas à faire valider leur pratique dans le champ de l'art, mais plutôt dans la communauté avec laquelle ils travaillent.

Faut-il déconsidérer autrement les œuvres issues de pratiques collaboratives avec des non-artistes pour autant? Selon Joos (2001), l'artiste collaboratif est focalisé sur une production bien réelle qui consiste à mettre en place un processus de création collective et à réaliser une représentation de celui-ci. Il ne s'agit pas d'une manifestation traditionnelle, mais d'un objet esthétique qui permet de rendre compte de la réalité, mais surtout d'esthétiser l'échange qui a eu lieu. L'œuvre traduit donc la relation produite, qui devient aussi une œuvre en soi (p. 72).

Ces constats sur la difficile reconnaissance des arts collaboratifs démontrent le défi que représente la diffusion des œuvres issues des projets communautaires. Comment les « mettre en vue » dans l'espace public? Comment rendre toute la

dimension politique de ces démarches de création? Tout comme pour les autres formes de pratique artistique, il est aussi capital de rendre visibles ces œuvres singulières issues de la collaboration d'artistes avec une communauté.

2.3 La multimodalité

La multimodalité est un domaine de recherche en plein essor. À partir du concept de la littératie médiatique et de l'éducation aux médias, des chercheurs de l'Europe, des États-Unis, du Canada et de l'Australie se penchent sur les impacts technologiques sur nos modes de vie et nos manières de communiquer. Ces changements amènent des modifications en profondeur sur les compétences nécessaires pour décoder les messages et les représentations qui nous entourent et pour participer pleinement à la société d'aujourd'hui.

Dans le cadre de cette recherche, je me suis penchée sur les différentes conceptions de la multimodalité, véhiculées par des chercheurs des milieux de la sémiologie, de l'enseignement et des arts. J'ai pu constater qu'il existe autant de définitions de cette dernière que de chercheurs qui s'y intéressent. Dans cette section, je présenterai quelques chercheurs et équipes de recherche qui utilisent ce concept afin d'en dégager l'intérêt. Dans un premier temps, je traiterai du domaine de la communication; dans un deuxième temps, de l'impact de la multimodalité en éducation et des recherches en cours au Québec. Je terminerai par les liens que j'y vois avec les arts et ma grille d'analyse pour l'interprétation de la multimodalité dans mon projet multimodal de cocréation.

2.3.1 Un domaine de la communication

L'arrivée des technologies de l'information et des communications (TIC) dans notre vie quotidienne a bouleversé nos manières de communiquer et également la manière de concevoir des messages et des représentations. Les TIC et l'Internet, qui sont présents au travail et dans la vie publique et privée, ont littéralement modifié

nos modes de vie, notre manière de chercher de l'information, de classer nos données personnelles, de gérer nos finances, d'établir des relations, de se divertir, etc. (New London Group, 2002).

De ce fait, les manières de communiquer n'ont jamais été aussi variées et multimodales (Harste, 2010; Lebrun, Lacelle et Boutin, 2013; Richard, 2012). Lebrun, Lacelle et Boutin (2013), tous professeurs de didactique du français dans différentes universités québécoises, détaillent bien cette diversité dans les manières de communiquer par différents modes (texte, image, son, vidéo, etc.), supports médiatiques (téléphone, ordinateur, tablette numérique, etc.) et plates-formes numériques (courriel, réseaux sociaux, texto, etc.). De plus, ils constatent que le sens créé par les différents modes et supports utilisés est de plus en plus complexe à saisir. Comme bien d'autres, ces professeurs soulignent que les images sont partout dans nos vies, d'où la nécessité de les comprendre et d'en faire bon usage pour bien communiquer.

La multimodalité à la recherche du sens et ancrée dans le contexte

Jewitt et Kress (2003), professeurs en sémiotique à l'Institut d'éducation de l'Université de London, s'intéressent aux modes contemporains de représentation et de communication et à comment ceux-ci affectent notre connaissance et notre manière d'apprendre. Ainsi, ils définissent les modes comme étant les ressources utilisées par les gens pour générer du sens (p. 1). « [The] *mode* is used to refer to a regularised organised set of resources for meaning-making, including, images, gaze, gesture, movement, music, speech and sound-effect. » (*ibid.*) Ces modes de représentation et de communication s'inscrivent dans un contexte culturel et social qui influence leur usage et leur interprétation. Ainsi, les auteurs ont adopté une approche sociosémiotique inspirée par celle d'Halliday, d'Hodge et Kress (tels que cités par Jewitt et Kress, 2003, p. 9). Si la sémiotique étudie les systèmes de signes et leurs interrelations, la sociosémiotique examine en plus les conventions sociales, la situation sociale et culturelle des émetteurs et des récepteurs dans la manière de générer du sens et dans le choix des modes de représentation et de communication. Bien que le mode du langage (parole et écriture) prédomine dans notre société,

nous utilisons également les images, les gestes, l'espace dans nos communications. Ainsi, les humains puisent dans les ressources environnantes et s'appuient sur les conventions sociales et les règles en vigueur pour comprendre et produire du sens (*ibid.*).

Jewitt et Kress (2003) ont une vision large de la multimodalité : celle-ci n'est pas réservée aux langues, mais traverse toutes les disciplines. Les chercheurs reconnaissent différents systèmes de communication, de modes de représentation à partir d'une perspective sémiotique. Ainsi, une approche multimodale fera appel à deux modes et plus dans l'enseignement des mathématiques, des sciences, etc. Le sens est créé par l'addition des modes et les interactions entre eux. Les modes les plus appropriés sont utilisés pour produire les messages les plus efficaces dans un contexte culturel donné (*ibid.*).

2.3.2 Un champ de recherche associé à l'éducation

Déjà en 1996, le New London Group (NLG), composé de professeurs en éducation, communication et sémiologie provenant des États-Unis, d'Australie et de Grande-Bretagne, identifiait les défis pour le monde de l'éducation découlant de la transformation de notre société surtout monoculturelle et monolingue à une société constituée d'une grande diversité de cultures et de langues parlées sur un même territoire (2002, p. 9). Nous sommes ainsi passés du paradigme du monomode, où l'écriture dominait, au multimode qui conjugue plusieurs modes dans une même représentation ou communication. Le NLG a identifié différents modes qu'il nomme éléments du design (*design elements*). Il identifie six catégories de langages.

« We have already identified six major areas in which functional grammars, the metalanguages that describe and explain patterns of meaning, are required – Linguistic Design, Visual Design, Audio Design, Gestural Design, Spatial Design and Multimodal Design. Multimodal Design, however, is of a different order to the others as it represents the patterns of interconnection among the other modes. » (p. 25)

Par exemple, le mode visuel implique le sens produit par la couleur, la perspective, les différents plans, etc. Quant au mode sonore, il peut être constitué de musique, d'effet sonore, etc. Pour eux, la multimodalité consiste à l'intégration et à l'interaction entre de différents systèmes de signification sur support électronique (p. 26).

Quant à Jerome Harste (2010), qui enseigne à l'Université d'Indiana, il s'intéresse particulièrement à la dimension sociale de la multimodalité et à son influence sur nos vies (p. 27). Pour lui, la multimodalité est partout, et ce, depuis bien avant l'essor des technologies. Il est impératif de comprendre comment les messages perpétuent nos styles de vie et quelle est la finalité de toutes ces images que nous consommons. Pour ce chercheur, l'enjeu est d'apprendre aux élèves à décoder le monde ambiant et lui donner du sens. Il résume la multimodalité par l'exploitation de différents systèmes de signes (art, musique, mathématique, danse, théâtre, etc.), et non de sens.

Pour Harste (2010), il ne s'agit pas que les différentes disciplines et la culture des élèves compétitionnent entre elles, mais bien de faire de la médiation pour donner du sens à l'éducation. Il a constaté que lorsque l'on s'appuie sur la culture des élèves hors du milieu scolaire, on suscite davantage l'implication de ces derniers dans les projets (p. 38). À cette fin, il a étudié plusieurs projets scolaires réalisés en milieu défavorisé et autochtone aux États-Unis, qui ont permis d'établir des ponts avec la culture traditionnelle des élèves et le milieu scolaire par l'usage de la multimodalité. En ce sens, il s'appuie sur des exemples de projets multimodaux issus de bandes dessinées sur support papier ainsi que d'affiches publicitaires traditionnelles qui conjuguent textes et images. Il s'inspire également de l'approche de l'appréciation dans les arts.

Pour ce qui est des recherches pédagogiques de Livingstone (2004), du London School of Economics and Political Science, elles tracent un portrait des enjeux liés à l'émergence de nouveaux médias et d'Internet sur la représentation des cultures, les connaissances et les valeurs, ainsi que leurs impacts sur les individus. Elle invite à comprendre comment les nouvelles technologies transforment les savoirs

nécessaires en éducation et, aussi, l'autorité sur ses savoirs. Ainsi, les TIC modifieraient les traditions, la linéarité, la logique, la hiérarchie des savoirs et les conventions liées à l'usage du document écrit comme référence. Selon cette chercheuse, le décodage, l'interprétation ainsi que la capacité de créer des contenus sont des composantes nécessaires pour l'emploi des TIC.

Par ailleurs, il ne s'agit plus seulement de savoir lire et écrire des textes imprimés comme ce fut le cas dans le passé, mais également de posséder les habiletés intellectuelles nécessaires à l'usage des technologies de communications qui ne cessent de se développer. Cela implique de nouvelles connaissances et compétences pour s'y retrouver. Par ailleurs, Livingstone (2004) précise qu'il faut s'assurer d'avoir accès aux technologies pour garantir une égalité des chances en éducation au niveau de la participation sociale et culturelle (p. 6). À mon avis, c'est un enjeu qui touche particulièrement les populations de milieux défavorisés. Cela rejoint directement ma recherche, même si elle ne se déroule pas en milieu scolaire.

Les recherches au Québec

Au Québec, le Groupe de recherche en littératie médiatique multimodale (LITMEDMOD)⁵, fondé en 2009 par trois chercheurs, Monique Lebrun (UQAM), Nathalie Lacelle (UQTR, UQAM) et Jean-François Boutin (UQAR), s'applique à l'actualisation de la mission de l'éducation à partir du concept de littératie médiatique multimodale. Ils souhaitent faire en sorte que les jeunes puissent participer pleinement à la vie publique et économique et devenir acteurs des nouveaux outils technologiques et non seulement des consommateurs⁶. Les objectifs des chercheurs sont de développer une éducation accessible basée sur une grammaire fonctionnelle qui tient compte du métalangage d'aujourd'hui, utilisant le texte, le visuel et les multimodes issus des textes multimédias et de l'Internet.

⁵ Le site du Groupe de recherche en littératie médiatique et multimodale peut être consulté à l'adresse suivante : <http://www.litmedmod.ca/>

⁶ LITMEDMOD, Manifeste, consulté à l'adresse <http://www.litmedmod.ca/litteratie-mediatique-multimodale/manifeste>.

Pour ces chercheurs, ce n'est pas tant au niveau du développement des compétences technologiques que dans la compréhension du sens des messages multimodaux qui sont de plus en plus complexes et le développement d'un esprit critique que résident les enjeux éducationnels pour les jeunes. Ainsi, il devient nécessaire de développer davantage de compétences que celles associées traditionnellement à la littératie. Selon l'équipe LITMEDMOD (2015), il s'agit de faire l'apprentissage des codes liés aux modes utilisés et au genre de langage exploité (littéraire, filmique, hypertextuel, etc.) (p. 5). Ces types de compétences sont plus complexes à acquérir, car dans la pratique s'ajoutent des « combinaisons de modes sémiotiques » (*ibid.*). Quant à Boutin (2012), il croit qu'il faut pousser les élèves à utiliser les différents modes de représentation et de communication dans une optique de jonction et de complémentarité du sens produit (p. 47). De même, Lebrun et Lacelle (2011) citent Gill pour démontrer que la relation texte-image peut être de trois ordres : « concurrence, complémentarité et jonction » (p. 216). Pour ce faire, les chercheurs proposent, à partir de la multimodalité, un élargissement de la manière de voir la littératie. Ils privilégient un processus d'apprentissage basé sur l'environnement et le contexte des apprenants, au lieu d'une discipline à transmettre. Cette approche inclut la prise en compte de la diversité des élèves et de la situation des personnes marginalisées.

Pour le groupe LITMEDMOD, ces enjeux en éducation appellent à une approche interdisciplinaire (Lebrun, Lacelle et Boutin, 2012, p. 3). C'est ainsi que s'est jointe à ce groupe de recherche l'équipe de recherche *Hybridité, multimodalité et pratique de création informelle des jeunes*, de l'ÉAVM de l'UQAM. « [Cette équipe] se penche sur la question des croisements afin d'enrichir le domaine de l'enseignement des arts et des langues de préoccupations ouvertes sur l'hybridité des pratiques de création, la littératie multimodale et la diversité culturelle. » (<http://www.entrelacer.ca/>). En tant que membre de l'équipe, cette réflexion alimente mon approche de la création avec les populations en milieux défavorisés. À l'instar de l'équipe, je crois que les défis de la multimodalité sont également présents dans la cocréation artistique.

2.3.3 La multimodalité en art

Les recherches en multimodalité ouvrent une réflexion intéressante pour les arts collaboratifs tant sur le plan de la nécessité de contextualisation des projets de création que sur celui de l'exploitation des codes et des modes de représentation dans la création.

[...] [D]ans l'art actuel, on remarque la création de formes qui combinent les modes (Hutzler, Gortais et Poulain, 2002; Jacucci *et al.*, 2009), comme dans l'installation, la performance, l'art postal, l'art numérique, l'interactivité ou l'esthétique relationnelle. [...] En effet, ces processus recourent au texte, à l'image et autres modes sémiotiques comme ressources matérielles et symboliques pour produire un sens nouveau par une démarche singulière, individuelle ou collective, qui déjouent les codes; ils suscitent ainsi une expérience esthétique où l'œuvre est ouverte à de multiples interprétations qui peuvent différer des intentions du créateur. (Lacelle, Lebrun, Boutin, Richard et Martel, 2015, p. 4)

Il me semble impératif de développer des stratégies et des approches qui permettent aux personnes participantes, et souvent avec des cultures variées, de créer avec moi des représentations qui vont au-delà du visuel traditionnel pour ouvrir le sens du projet et s'inscrire dans une pratique des arts contemporains.

La question centrale de l'art ne se situe ni dans la pauvreté ni dans l'agrégation de tous les médias disponibles, mais dans la nécessité et la puissance d'une vision du monde que saura explorer et construire le cinéaste, le musicien, le peintre, ou le créateur numérique, évidemment selon des exigences techniques différentes. (Fisher, 2010, p. 200)

Tout comme Livingstone, Fischer croit que le numérique pourrait produire des images combinant espace, temps, mouvement, son, créant ainsi une nouvelle sensibilité dont la narration est non linéaire. Cela change la façon même de travailler la syntaxe de l'image (2010, p. 97-98). C'est assurément les notions d'encodage des messages et des représentations qui m'interpellent le plus dans les possibilités qu'offrent les combinaisons de plusieurs modes. Ces enjeux sont au cœur de la création. À ce sujet, Anzieu (1981) précise :

L'œuvre reste banale si le code qui la produit opère dans un corps où il est naturel qu'il fonctionne. L'originalité réside, entre autres, dans l'effet de distance (et de surprise consécutive) entre le corps de l'œuvre et le code. (p. 118)

Anzieu propose donc de défaire l'image première pour trouver d'autres codes, d'autres modes pour représenter les idées et les émotions d'une manière non stéréotypée⁷. Il est intéressant de faire un parallèle avec la recherche en littératie médiatique multimodale qui se veut l'élargissement de l'apprentissage de la langue aux aptitudes à décoder les représentations ambiantes et le développement des habiletés à créer des messages multimodaux (Livingstone, 2004; LITMEDMOD, 2015).

À la modification des manières de communiquer et de produire des images s'ajoute l'élargissement des répertoires de signification pour organiser le tout, amalgamé à nos histoires de vie et notre imaginaire. Richard (2015) s'intéresse aux pratiques des jeunes et particulièrement aux croisements de genres et de modes dans leur pratique de création. Elle explique comment « la création de sens à travers des dispositifs qui combinent plusieurs modes de représentation » est au cœur de nos vies (p. 203). À cet effet, elle souligne que les dispositifs multimodaux consommés ou créés font appel aux divers registres, modes, genres et styles de représentation et invite les enseignants et enseignantes à faire des liens avec les pratiques informelles des jeunes. Ces travaux sont une grande source d'inspiration pour le type de projet que je réalise avec des populations en milieux défavorisés.

Repères pour l'analyse du projet multimodal de cocréation

Dans le but d'analyser l'usage de la multimodalité dans ce projet, j'utiliserai la définition du mode comme étant « une ressource socialement construite et culturellement transmise servant à créer du sens, par exemple l'image, l'écriture, la

⁷ Legendre définit un stéréotype comme étant « une perception arrêtée et caricaturale, généralisée à tous les membres d'un groupe social et qui prétend les décrire à l'aide de clichés rigides, réducteurs et dénués de fondement » (2005, p. 1260). En art, cela prend la forme d'images convenues.

gestuelle, la parole, la musique, etc., bref ce que Kress appelle des moyens de faire du sens » (Lebrun, Lacelle, Boutin, Martel et Richard, 2015). Dans l'optique de cerner l'utilisation de la multimodalité dans mon projet, je compte examiner ma conduite de projet et les œuvres réalisées à la lumière des stratégies utilisées pour favoriser la participation des femmes de l'Auberge. Pour ce faire, je vais m'inspirer du *Guide et grille d'analyse d'entretien avec les jeunes* conçu dans le cadre du projet de recherche *Hybridité, multimodalité et pratique de création informelle des jeunes* (Richard, Lacelle et Faucher, 2014). Je veux voir si l'usage de plusieurs modes de communication dans l'exploration du sujet de création permet l'élargissement des représentations et l'amalgame des individualités de chacune dans la création. Cette grille propose quatre aspects à étudier dans les pratiques multimodales : 1) la description de la pratique de création informelle; 2) les motivations pour créer; 3) le contexte et moyen de création; 4) l'acquisition de compétences, diffusion et transférabilité de la pratique (*ibid.*).

Il existe également une grille de compétences en littératie médiatique multimodale conçue par le Groupe de recherche en littératie médiatique et multimodale pour évaluer les habiletés des élèves du primaire et du secondaire « à accéder à des textes multimodaux, à les analyser, à évaluer et à les créer à travers une variété de contextes » (Lacelle, Lebrun, Boutin, Richard et Martel, sous presse, p.1). Selon les auteurs, cette grille a « un potentiel transdisciplinaire » et peut s'utiliser dans d'autres domaines comme la création artistique multimodale (*ibid.*). Bien que ces travaux soient plus que pertinents, je me limiterai au *Guide et grille d'analyse d'entretien avec les jeunes* (Richard, Lacelle et Faucher, 2014). Ces balises alimenteront mes réflexions sur l'usage de différents modes de communication et de représentation dans l'espoir de permettre aux femmes ciblées de participer pleinement au projet de création que je souhaite mettre en place.

Pour analyser mon projet, je me concentrerai donc sur certains aspects de la grille proposée par Richard, Lacelle et Faucher (2014) que j'ai adaptée. Je m'attarderais aux points suivants :

- 1) Description de la pratique de création multimodale
 - Description générale des procédés de création;
 - Choix ou provenance du matériel de création (modes, codes, matériaux, sémiotique, etc.);
 - Thèmes abordés;
 - Combinaisons et articulations modales (J'ajoute ici la composition de la création, donc la manière dont les éléments s'articulent et sont combinés pour créer du sens).
- 2) Motivations pour créer
 - Raisons qui motivent la participation à la création;
 - Sources des idées.
- 3) Compétences en jeu
 - Compétences acquises et développées par la multimodalité;
 - Impact de la pratique multimodale de création.

CHAPITRE III

DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE

Ce chapitre sera consacré à la démarche méthodologie de recherche empruntée. Je présenterai d'abord les approches méthodologiques choisies pour atteindre mes objectifs, soit la recherche qualitative/interprétative (Karsenti et Savoie-Zac, 2011) et l'approche autoréflexive (Burns, 2007). Je détaillerai par la suite le type de données que je compte collecter pour l'analyse de mon projet multimodal de cocréation, soit le récit de projet et des entretiens semi-dirigés. Par la suite, j'expliquerai comment je compte traiter les données et les procédures éthiques que je vais mettre en place pour m'assurer du bien-être des participantes durant le projet et lors des entretiens. Quant à l'analyse et l'interprétation des données, elles seront présentées aux chapitres suivants.

3.1 Les approches méthodologiques

Ma recherche s'inscrit dans une optique de recherche qualitative/interprétative. J'ai choisi cette approche, d'une part, parce que l'expérimentation de mon projet multimodal de cocréation était déjà commencée et que ce type d'approche me permet de faire un retour sur celle-ci et, d'autre part, parce que la recherche qualitative/interprétative est traversée par un désir de mieux comprendre le sens de la réalité des individus dans le milieu naturel des personnes (Karsenti et Savoie-Zac, 2011, p. 124).

Ce type de recherche implique des contacts personnels et prolongés avec les personnes, une problématique large, des sources variées de collecte de données

(entretiens, écrits, journal de bord, etc.) et une analyse de ces données. Les différentes étapes de la recherche se chevauchent. De plus, l'interprétation des données est axée sur le processus et les résultats; elle est validée par les personnes participantes (p. 126-127). Elle implique également de rendre accessibles les résultats et les connaissances de cette recherche par une interaction constante avec les participantes (Karsenti et Savoie-Zac, 2011, p. 124).

Ma recherche opte pour une dimension épistémologique qualitative dans le sens que je m'attarderai au sens du projet dans la réalité des individus (p. 126). Ainsi, dans le cadre de cette recherche, les résultats seront soumis pour validation à la directrice de l'organisme et aux répondantes des entretiens semi-dirigés. Elle s'inscrit aussi dans une dimension systémique, puisque l'expérimentation du projet est interactive et qu'elle s'est déroulée dans le lieu de vie même des participantes. Ainsi, le savoir est enraciné dans la culture, le contexte et la temporalité particulière de l'Auberge Madeleine, ce qui est en concordance avec l'approche des arts communautaires. Mon étude tiendra compte des interrelations entre les différents protagonistes du projet. Cependant, certains éléments de ma recherche devraient être transférables à d'autres contextes.

Par ailleurs, je ne peux passer sous silence que bien que mon travail s'inscrive dans la famille des recherches en éducation, il s'agit ici de faire un retour sur un projet de création en art communautaire, ce qui implique la création d'une œuvre avec et dans une communauté de même que sa diffusion. Afin de tenir compte de cet aspect, je compte également puiser dans les méthodologies utilisées en recherche création. Pour cela, la pratique autoréflexive à partir du récit de projet me semble appropriée. Elle permettra de faire un retour sur mon projet réalisé avant le début de ma recherche.

Pour Bruneau et Burns (2007), ce type de recherche autoréflexive implique une démarche de théorisation alliée à une démarche de création, l'emploi d'outils de collecte de données et d'outils de création, ainsi que des outils de théorisation (question de recherche, concepts, etc.) alliée à une démarche de création plus

subjective (p. 164). En s'appuyant sur l'approche autoréflexive, Burns (2007) propose la réécriture du récit de création. « Ce que nous voulons voir émerger de tous ces textes, c'est l'histoire (avec un petit h) de notre œuvre et [de] notre pratique » (p. 271). En d'autres mots, il s'agit de revisiter les journaux de pratique, les cahiers de notes, les artefacts de production, les écrits théorisés par des tiers ou les nôtres, ainsi que tout ce qui s'est écrit sur l'œuvre dans le but de dégager les mots-clés et les concepts de la pratique (*ibid.*).

Car tourner son regard vers ce qui existe déjà à même sa pratique, pour construire ce qui est à venir, c'est accepter l'idée même de réfléchir sur soi et sur ce qui nous a construit jusqu'alors, pour imaginer un futur. (p. 260)

Cet exercice permet de faire un « retour en avant » (Gablik, tel que cité par Burns, 2007, p. 260). Cette autoréflexion facilitera le bilan de ma conduite de projet afin d'atteindre mes objectifs qui sont de mieux comprendre les apports et les limites du projet multimodal de cocréation *Risquer le rêve à plusieurs*.

3.2 Les techniques de collectes de données

3.2.1 Le récit de projet

L'analyse du projet *Risquer le rêve à plusieurs* sera réalisée à partir de la technique du récit afin de déterminer les grands axes de mon projet selon les balises mentionnées dans la section précédente. Pour ce qui est du type de récit, Le Coguiec (2006) en identifie trois formes soit : 1) le récit de pratique qui fait un retour sur l'ensemble de la pratique artistique de l'artiste; 2) le récit de projet qui cible une production spécifique; et 3) le récit méthodologique qui concerne une production théorique menée pour la recherche (p. 112). J'opterai pour le récit de projet puisqu'il rend « compte de la démarche qui préside à un projet en particulier » (*ibid.*). Ce récit s'effectue durant et après l'action. Afin de me guider dans la rédaction de ce récit, j'analyserai les différents écrits tel que le propose Burns (2007), en m'assurant de collecter les types de données proposées par Pierre Gosselin dans le cours AVM8601 : *Séminaire de création en éducation : Rapport théorie/pratique*, de

l'UQAM (Gosselin, 2014). Gosselin nous invitait à noter dans un journal de pratique quatre types de données terrains lors de la réalisation d'un projet de création :

- a) des descriptions factuelles;
- b) des données théoriques : idées, thèmes, références, lien avec la théorie;
- c) des données méthodologiques pour rendre compte de l'action et de la procédure;
- d) des données somatiques : disposition personnelle (*ibid.*, sans page).

De plus, je compte structurer la rédaction de ce récit en m'appuyant sur la conduite de projet telle que définie par Richard (2013) : soit l'exploration de la proposition (ou commande selon Tremblay, 2013), l'élaboration du projet et sa diffusion. Je m'appuierai également sur les sept paramètres d'analyse d'un projet identifiés par Boutinet (1999) (*voir* sect. 2.1).

3.2.2 Les entretiens avec les participantes

Dans l'intention de recueillir la vision des participantes au projet *Risquer le rêve à plusieurs*, j'ai choisi l'entretien semi-dirigé comme technique de cueillette de données (Karsenti et Savoie-Zac, 2011, p. 132-133). Par sa souplesse, cette technique, qui consiste en une discussion orientée par quelques questions ouvertes, permettra aux répondantes de s'exprimer dans leurs mots et dans l'ordonnance qui leur plait. Je souhaitais ainsi éliminer le plus possible les barrières à l'expression des femmes. C'est un enjeu important puisque 70 % des participantes au projet sont des femmes en situation d'itinérance; elles sont marginalisées et souvent peu scolarisées.

Afin de guider le déroulement des entretiens, un questionnaire a été conçu et remis aux participantes avant le début de la séance (*voir* app. A). Pour la conception du questionnaire, je me suis inspirée de celui de Leduc (2012) pour cerner les informations pertinentes à transmettre aux femmes en guise d'introduction à l'entretien. Mon questionnaire est centré sur trois aspects de ma recherche : 1) la

cocréation; 2) l'usage de la multimodalité dans le processus de création ainsi que dans l'œuvre; et 3) la diffusion publique des œuvres.

3.3 L'échantillonnage, le recrutement et le portrait des répondantes

Initialement, je voulais réaliser de trois à cinq entretiens avec des participantes (travailleuses et résidentes), dont une ayant participé à la réalisation de l'œuvre numérique multimodale. Dans l'optique de favoriser le recrutement des participantes à ma recherche, je me suis assurée de la collaboration de l'Auberge Madeleine pour retrouver celles-ci devenues d'ex-résidentes. Pour ce faire, j'ai fourni une liste des femmes ayant assisté aux ateliers entre octobre 2012 et avril 2014. Il a été convenu que des intervenantes contacteraient les ex-résidentes dont elles possèdent les coordonnées pour leur proposer de contribuer à ma recherche. Pour ce qui est des participantes travailleuses, l'Auberge a fait un appel à toutes lors de leur réunion d'équipe où assistent une douzaine de travailleuses.

Le recrutement de répondantes fut difficile. Il ne s'est pas tout à fait passé comme prévu. Par exemple, lors d'une visite à l'Auberge, j'ai croisé trois participantes résidentes. Bien que tous les trois aient été d'accord pour participer à un entretien, une seule s'est présentée au moment convenu par elle. De plus, je n'ai pu recruter aucune femme ayant participé aux ateliers numériques. Deux participantes ont refusé de faire l'entretien, une est décédée quelques mois après l'événement et les autres étaient introuvables. Par ailleurs, en ce qui concerne les travailleuses de l'Auberge, suite à l'appel à toutes, une intervenante s'est portée volontaire, mais elle n'a pas répondu à mes courriels pour fixer une rencontre.

Finalement, j'ai réalisé trois entretiens semi-dirigés avec des participantes entre les mois de février et avril 2014. Dans un premier temps, j'ai rencontré l'animatrice des activités de groupe déléguée au projet, Audrey Rainville. Cette dernière a été présente tout au long du projet. Dans un second temps, j'ai pu m'entretenir avec une résidente qui a pris le pseudonyme de Charlène. Pour compenser ce faible échantillonnage, j'ai interviewé, avec le même questionnaire, la directrice de l'Auberge Madeleine, Micheline Cyr. Bien que cette dernière ait participé à deux

ateliers de création, l'entretien a pris la forme d'un bilan du projet, ce qui m'a permis de récolter des données intéressantes sur le contexte du projet et les impacts de ce dernier sur l'organisme.

Les entretiens se sont déroulés dans les locaux de l'Auberge Madeleine, sauf dans le cas d'Audrey Rainville. Ce dernier entretien s'est déroulé chez elle pour faciliter sa participation, étant donné qu'elle ne travaillait plus à l'Auberge. Chacun des entretiens a duré au maximum une heure. Les propos des participantes ont été captés par enregistrement sonore. Ces enregistrements n'ont pas été convertis sous forme de verbatim⁸.

3.4 L'analyse des données

Afin de dégager le contenu de mon récit de projet et des trois entretiens semi-dirigés, j'ai opté pour l'analyse qualitative par thématisation de Paillé et Mucchielli (2008). Selon les auteurs, cette forme d'analyse est propice à la recherche qualitative et, particulièrement, à la réduction des données issues d'entretiens, de notes d'observations et de journaux de bord. Elle permet ainsi de transposer un corpus de textes en thématiques représentatives pour se saisir du contenu et non des effets de sens chez des individus. Les thèmes reprennent l'essentiel des propos, mais sans les interpréter (p. 161-232).

Cette méthode de thématisation me permettra d'identifier les thèmes, les actions et les sujets récurrents de mes données collectées pour en dégager l'analyse à la lumière de la conduite de projet. Les analyses dégagées des données issues de mon récit de projet, de l'étude des artefacts de production, des entretiens semi-dirigés et de l'état de mes connaissances seront recoupées entre elles au moment de l'interprétation. Cette stratégie, que l'on nomme triangulation des données et des méthodes, consiste à superposer et jumeler des méthodes de recherche et des données afin d'élargir l'analyse (Karsenti et Savoie-Zajc, 2014, p. 143-144). Cela

⁸ Il est possible de consulter ces enregistrements sonores sur le DVD qui accompagne ce mémoire (voir app. G, no. 7).

permettra de mieux saisir ce qui s'est passé et d'enrichir ma perception avec celle des participantes lors de ce projet. Le tout sera fait à l'aide d'une approche d'analyse de logique inductive modérée. Cette approche consiste à consulter son cadre théorique ou l'état des connaissances durant l'analyse des données pour en dégager le contenu et les concepts émergeant (p. 138).

3.5 Les procédures d'éthique et de bien-être des participantes

Au sujet des procédures d'éthique permettant d'assurer le bien-être des participantes lors du déroulement du projet et des entretiens, je crois avoir pris toutes les dispositions nécessaires pour m'assurer que les femmes participent de façon volontaire au projet et aux entretiens par la signature de formulaires de consentement (*voir* app. B et C). En plus d'avoir été soumis pour approbation au sous-comité d'admission et d'évaluation du programme de maîtrise de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, le formulaire de déontologie a été approuvé par l'Auberge Madeleine. Ce document témoigne, tant lors de la réalisation du projet que lors des entretiens semi-dirigés, des procédures mises en place afin que cette recherche se déroule dans les règles déontologiques.

Pour ce qui est du déroulement des entretiens semi-dirigés, j'aurais aimé qu'une tierce personne réalise les entrevues pour limiter mon influence sur les réponses obtenues, mais ce fut impossible en raison du manque de ressources de l'organisme. Toutefois, à la lumière des données collectées, je crois malgré tout que les femmes se sentaient libres de s'exprimer. Les trois personnes interviewées ont critiqué certains aspects de mon travail, ce qui semble démontrer la validité des entretiens réalisés. Par mesure de sécurité et pour favoriser la libre expression de la participante résidente, j'ai utilisé un pseudonyme pour l'identifier, et ce, dès la rencontre d'entretien. De plus, afin de m'assurer de son bien-être, l'entretien a eu lieu dans les locaux de l'Auberge Madeleine. La participante résidente pouvait se faire accompagner par une intervenante.

Pour ce qui est de l'analyse des entretiens et de l'ensemble de la recherche, il a été convenu avec l'Auberge Madeleine que la directrice aurait l'occasion de lire le mémoire avant son dépôt afin de pouvoir y réagir, entre autres, sur l'usage des propos des participantes. Deux des répondantes ont lu l'analyse de leur entretien le mois suivant leur rencontre.

CHAPITRE IV

ANALYSE DU PROJET *RISQUER LE RÊVE À PLUSIEURS*

Dans ce chapitre, je ferai un retour analytique sur le projet multimodal de cocréation *Risquer le rêve à plusieurs*. Afin de procéder à l'analyse des données de mon récit de projet, j'ai pris connaissance de l'ensemble de mes carnets de notes, des artefacts de production et des écrits sur le projet, comme mentionné dans le troisième chapitre traitant de ma démarche méthodologique (voir sect. 3.2.1). J'ai écrit le récit de mon projet en m'appuyant sur les étapes de la conduite de projet de Richard (2013).

Par la suite, à la lumière de mes questions de recherche, j'ai procédé à une thématisation de ce récit et esquissé des schémas pour circonscrire les données traitées. Dans un premier schéma, j'ai répertorié les verbes d'action et les thèmes du projet *Risquer le rêve à plusieurs* dans une carte systémique en regroupant les éléments autour des thèmes suivants : la cocréation, la multimodalité, la diffusion des œuvres et les apports du projet. Dans un second, j'ai procédé à un découpage chronologique de ce projet en m'appuyant sur les étapes de la conduite de projet (Richard, 2013). Finalement, dans un troisième, j'ai regroupé dans un diagramme les différentes tâches accomplies durant ce projet afin de cerner les postures occupées.

La présentation de l'analyse de mon récit de projet sera divisée en quatre sections afin de bien couvrir toutes les dimensions du projet qui pourraient apporter des réponses à mes questions de recherche. Pour commencer, je retracerai l'état des lieux en décrivant les grandes lignes du déroulement de mon projet. Par la suite, je m'attarderai à la mise en place de la cocréation et à l'usage de la multimodalité.

Pour terminer, je jetterai un regard sur la diffusion de ce projet. Ainsi, je serai à même de mieux juger des apports de ce projet pour l'Auberge, les participantes et l'artiste au moment de l'interprétation des analyses.

4.1 L'état des lieux

Afin de procéder à une visite des lieux de *Risquer le rêve à plusieurs*, je présenterai quelques repères contextuels notamment la chronologie du projet et la démarche d'atelier proposée aux participantes. Dans un deuxième temps, j'analyserai le projet en m'appuyant sur les paramètres proposés par Boutinet (1999) et Tremblay (2013), soit la situation initiale et le retournement de la commande, les actrices engagées, les visées et les buts du projet, les stratégies utilisées pour permettre un dialogue, les résultats et les imprévues (p. 265).

Le contexte

Au départ, un des objectifs de ce projet de création était d'ouvrir un espace de dialogue sur la future délocalisation de l'organisme et de concevoir une œuvre commémorative pour marquer les 25 ans de l'organisme dans le quartier qu'elle quittait. Dans les faits, il était également question de susciter et de maintenir un sentiment d'appartenance à l'Auberge, tant chez les résidentes que chez les travailleuses, dans le contexte de la transition que vivait l'organisme. Plusieurs employées travaillent dans ce lieu depuis un grand nombre d'années et la perspective d'une délocalisation les bousculait. De plus, comme les résidentes de l'Auberge sont des femmes sans-abri, l'organisme jugeait important de les informer d'avance de la délocalisation de l'Auberge. C'était particulièrement crucial pour les femmes vivant une situation d'itinérance chronique où la circulation entre les différentes ressources est un mode de vie.

Le projet s'est déroulé dans la ressource même qui héberge les femmes, leur offre trois repas par jour et des aires communes de repos. Les ateliers de création avaient lieu au sous-sol de l'organisme dans une salle dédiée aux rencontres de groupe de

toutes sortes. L'organisme avait mis à ma disposition tout le matériel d'art qu'elle possédait en plus de m'octroyer un budget pour répondre aux besoins du projet.

La chronologie du projet

Je rappelle que le projet s'est déroulé entre les mois de mai 2012 et juin 2014. Il ne s'est pas réalisé de façon linéaire (*voir* tabl. 4.1). Il y a eu trois projets de création qui se sont imbriqués les uns aux autres : la création des toiles, la création des performances numériques multimodales et la création d'une installation pour l'exposition. Initialement, les œuvres réalisées devaient être dévoilées lors de l'inauguration des nouveaux locaux de l'organisme à l'été 2013. Le projet s'est prolongé sur une seconde année puisque la délocalisation de l'organisme a été constamment reportée à cause de problèmes liés à la reconstruction intérieure du futur bâtiment qui était plus complexe que prévu. J'ai profité de cette deuxième année pour organiser deux événements publics permettant la diffusion des œuvres hors des murs de l'Auberge. L'organisation de tels événements a nécessité que je retourne à l'Auberge pour compléter le corpus des œuvres réalisées et pour valider mes intentions artistiques liées à ces modalités de diffusion.

La démarche des ateliers

Quant à la démarche proposée aux participantes lors des ateliers, elle fut indistinctement la même avec les résidentes et les intervenantes. Je souhaitais que toutes les participantes vivent un processus de création comprenant l'exploration du sujet, l'élaboration d'une œuvre, l'appréciation du travail réalisé et l'évaluation de l'atelier (*voir* tabl. 4.2). La démarche d'atelier se déroulait en trois heures au maximum. J'arrivais une heure trente avant le début de l'atelier pour prendre contact avec le milieu, préparer l'atelier, souper avec les femmes résidentes et annoncer l'atelier. Au sujet du thème, j'invitais les femmes à faire une réflexion personnelle sur cette ressource d'hébergement où nous étions et ce qu'elle signifie pour elles par le biais d'une des pièces comme le salon, les chambres, la salle à manger, etc. J'invitais les participantes à dessiner, à écrire, à faire des symboles sur une feuille de papier.

Tableau 4.1 Chronologie du projet

	Mai à oct. 2012	Oct. à avr. 2013	Avr. à mai 2013	Juin 2013	Oct. à nov. 2013	Févr. à avr. 2014	Mai à juin 2014
	Exploration du contexte, recherche de financement et retournement de la commande. Élaboration des ateliers.			Élaboration Production d'une vidéo sur le projet numérique. Évaluation du projet avec la directrice de l'Auberge.			Évaluation du projet avec l'équipe de travail de l'Auberge.
Réalisation des toiles		Élaboration Production de 6 toiles.				Élaboration Production de 2 nouvelles toiles.	
Réalisation de l'œuvre numérique		Exploration Collecte des artefacts de production : son, image, écriture, dessin, etc.	Élaboration Production de la programmation de 5 performances numériques.	Diffusion Présentation privée des performances numériques au Centre Hexagram.	Élaboration Réappropriation des performances numériques. Diffusion lors de Fin Novembre.	Élaboration Production d'une performance automatisée avec M. Lafontaine.	Diffusion de l'ensemble du projet à l'Écomusée du fier monde.
Réalisation de l'installation					Exploration des artefacts de production.	Élaboration Production de l'installation et des œuvres complémentaires.	

En gris, ce sont les étapes réalisées avec les participantes volontaires de l'Auberge.

Tableau 4.2
Ordre du jour d'un atelier type

Exploration	<ol style="list-style-type: none"> 1) Présentation de l'atelier et des participantes <ul style="list-style-type: none"> ○ Tour de table de présentation ○ Échange sur le déménagement de l'Auberge ○ Règles éthiques de fonctionnement et de consentement 2) Choix collectif de la pièce à cocréer 3) Réflexion personnelle écrite à propos de la pièce choisie <ul style="list-style-type: none"> ○ Partage des réflexions 4) Décisions sur ce que l'on veut retrouver sur la toile
Élaboration	<ol style="list-style-type: none"> 5) Cocréation des toiles ou des performances numériques
Diffusion et évaluation	<ol style="list-style-type: none"> 6) Accrochage de la toile ou projection des programmations numériques et rangement 7) Appréciation du travail réalisé et du processus de création 8) Évaluation du déroulement de l'atelier

L'usage de différents modes et codes de communication laissait place aux préférences de chacune dans le respect de leur capacité. Par la suite, elles étaient invitées à partager leurs réflexions dans le but que nous puissions partir de leurs idées et de leurs images pour établir ensemble les grandes lignes de la création. Les discussions étaient toujours centrées sur le sujet de l'atelier. Bien que deux ateliers étaient nécessaires pour terminer une toile, chacun de ces ateliers était autonome. Nous avons travaillé une pièce à la fois. La toile en cours de réalisation ou achevée restait au mur jusqu'au prochain atelier. Pour ce qui est de l'œuvre numérique, les femmes étaient regroupées en équipe de deux et elles devaient choisir la pièce qui avait le plus de signification pour elles. Lors des évaluations, rares furent les critiques sur le déroulement de l'activité.

4.1.1 La situation initiale et le retournement de la commande

Afin de bien me saisir des objectifs et des visées de l'organisme pour ce projet de création, j'ai dû développer une vision globale de la situation et de ma contribution pour ouvrir un espace de dialogue sur la transition que vivait cet organisme. Le fait que la mise en place de ce projet fut longue m'a permis de bien le préparer. De mai à octobre 2012, j'ai exploré la proposition en m'imprégnant des lieux et de la problématique de l'itinérance. Afin de saisir le contexte du projet, je suis allée aux activités de l'organisme, je me suis entretenue avec les travailleuses et les résidentes informellement et j'ai pris des photos de l'établissement.

Plusieurs défis se posaient dans la réalisation de ce projet, dont le fait qu'il s'adressait à l'ensemble des femmes présentes dans l'organisme, soit les travailleuses et les résidentes. Le projet de délocalisation de l'organisme n'avait pas le même impact sur elles. Comment trouver un fil conducteur qui intéresse ces deux groupes de femmes? De plus, je devais également considérer que les résidentes étaient hébergées pour une durée moyenne de cinq semaines et qu'il serait donc difficile de travailler avec le même groupe sur une longue période.

Après avoir fait des recherches sur la délocalisation de l'organisme et des expérimentations techniques, j'ai organisé un atelier pour valider la démarche et l'angle choisi pour aborder la proposition. J'ai procédé au retournement de la commande en proposant un projet multimodal de cocréation, ayant comme sujet les lieux de vie offerts par l'Auberge aux femmes sans-abri avant le déménagement, là où nous étions. J'ai pensé que si nous travaillions sur un sujet commun représentatif de ce que les femmes vivaient, je pouvais éviter les méandres provoqués par les témoignages des femmes. Ainsi, j'ai imprimé des photos des pièces de l'Auberge sur des toiles et j'invitais les femmes à travailler la surface avec divers médiums. Ce sujet était commun à toutes.

4.1.2 Les actrices engagées

Dans cette sous-section, je m'attarderai au positionnement des participantes au projet⁹. J'identifierai les actrices de ce projet : celles qui ont pris part à l'atteinte des objectifs de *Risquer le rêve à plusieurs*. La plupart d'entre elles ont également été cocréatrices. De plus, je présenterai les postures de la directrice de l'Auberge, de l'animatrice des activités de groupe présente lors des ateliers, des participantes et de l'artiste.

La directrice de l'organisme

Micheline Cyr a suivi l'ensemble du projet à titre de directrice de l'Auberge Madeleine. Elle occupe cette fonction depuis plus de 25 ans. C'est avec elle que j'ai négocié les balises du projet, soit le type de création et l'approche préconisée en lien avec la philosophie d'intervention de l'organisme, le calendrier des activités, les moyens de diffusion et les balises budgétaires. Elle a participé aux ateliers destinés aux intervenantes et aux deux événements publics. Bien que Micheline savait que j'avais été longtemps organisatrice communautaire, elle m'a toujours présentée aux femmes de l'Auberge en tant qu'artiste.

Même si, je connaissais très peu Micheline avant le projet, c'est une grande relation de confiance qui s'est établie entre nous. Celle-ci m'a permis d'aller de l'avant, particulièrement sur l'aspect de la diffusion du projet. Nous discutons beaucoup des difficultés qu'elle rencontrait dans la coordination du projet de délocalisation. Nos rencontres lui permettaient de partager ses soucis et les tensions engendrées par la gestion du chantier, et de me mettre au parfum de la situation de l'Auberge.

L'animatrice des activités de groupe

Audrey Rainville avait la tâche de me soutenir dans la réalisation du projet. Mes ateliers s'inséraient dans la programmation des activités de groupe qu'elle organisait

⁹ Je ne reviendrai pas sur la description du contexte de la ressource puisque je l'ai abordée au chapitre I.

et animait. Elle travaillait à l'Auberge dix heures par semaine. Il a été convenu qu'elle serait responsable de faire les liens avec l'équipe de travail, d'inviter les femmes et de m'accompagner durant les ateliers. Elle a participé à seize des vingt ateliers ainsi qu'aux trois moments de diffusion. Je l'ai consultée régulièrement durant l'ensemble du projet. Elle a réalisé un gros travail afin que les femmes comprennent et acceptent de signer les formulaires de consentement relatif aux images, particulièrement avec les femmes peu scolarisées. Toutefois, elle n'a pas été impliquée dans la préparation de l'exposition à l'Écomusée du fier monde puisqu'elle a quitté définitivement ses fonctions à l'Auberge en mars 2014.

Le rôle d'Audrey a été important pour le bon déroulement du projet. Au début, elle m'a rassurée, car je ne maîtrisais pas en profondeur le vécu des femmes et la réalité de l'Auberge. Elle facilitait la prise de contact avec les femmes et intervenait individuellement auprès d'elles lorsque cela s'avérait nécessaire. Elle devait me soutenir dans l'animation des ateliers. C'était ma complice dans le projet. Elle était très enthousiaste face à cette expérience. Comme je préparais seule les ateliers puisqu'elle n'était pas habituée à la conduite de projet en création, je ne savais pas toujours quelle place lui donner dans l'animation.

Les participantes

Le projet s'adressait tant aux résidentes qu'aux travailleuses de l'Auberge. Toutes les femmes étaient invitées à participer aux ateliers sur une base volontaire. Ces deux catégories de personnes, en tant que participantes, ont répondu différemment à cet appel à la création collective. Si les résidentes venaient aisément aux ateliers suite à une invitation, il en était tout autrement pour les travailleuses. Après les deux premiers ateliers où aucune d'elles ne fut présente, je suis allée les rencontrer lors de leur réunion d'équipe pour voir comment elles désiraient contribuer au projet.

À ce moment, il a été convenu d'offrir un atelier réservé aux travailleuses sur leurs heures de travail. Il a fallu que j'anime cet atelier destiné aux travailleuses pour que je sente un lien s'établir avec elles.

Par la suite, celles que je côtoyais lors de mes passages étaient intéressées par le projet *Risquer le rêve à plusieurs*. Elles posaient des questions sur son déroulement et prenaient le temps de m'informer du climat de la maisonnée à mon arrivée. Certaines venaient faire un tour durant les ateliers. Par contre, les travailleuses temporaires sont restées en périphérie du projet.

Pour ce qui est des résidentes, sur dix-neuf femmes hébergées, cinq à dix venaient à l'atelier. Les femmes qui ne participaient pas étaient soit occupées ou fatiguées soit elles ne souhaitaient pas se joindre à une activité collective. Les ex-résidentes pouvaient se joindre aux ateliers. Je rappelle que la participation à ce projet était volontaire. Leurs motivations étaient très différentes. Lors de nos échanges, certaines me disaient être présentes par intérêt pour les arts ou pour les informations transmises sur l'Auberge, d'autres par curiosité, d'autres encore pour passer le temps ou sortir de la solitude, etc. Au début des ateliers, les participantes, tant travailleuses que résidentes, étaient assez silencieuses. Lorsque les échanges débutaient, elles s'impliquaient assez rapidement. Toutefois, Audrey et moi devions voir à ce que chacune ait la chance de s'exprimer, car certaines prenaient beaucoup d'espace.

L'artiste

Pour ma part, j'étais responsable de la bonne conduite de ce projet en tant qu'artiste. Conséquemment, les tâches qui m'incombaient pour la mise en place de ce projet et la réalisation des œuvres projetées étaient multiples et faisaient appel à toutes mes compétences d'organisatrice, d'animatrice, de pédagogue et de créatrice. Dans ce projet, j'ai endossé plusieurs postures, et ce, parfois en même temps. Le plus difficile a été de garder mes distances avec le rôle d'intervenante en soutien aux femmes ou à l'équipe de travail. Il était clair pour la directrice que j'étais l'artiste responsable du projet, donc maître d'œuvre de sa réalisation. Je devais donc concilier aussi les postures de responsable et de cocréatrice dans une perspective de réciprocité dans la création. Je dirigeais l'animation des rencontres jusqu'au moment où nous nous plongeons dans la production des œuvres. À ce

moment, je me mêlais aux participantes tout en étant consciente que je devais piloter le travail. J'ai proposé aux participantes d'être cocréatrices avec moi afin de traduire leurs visions et intentions dans l'œuvre.

Par ailleurs, mon autre plus grand défi a été la gestion de la diversité des participantes, tant chez les résidentes que les travailleuses. Les femmes provenaient d'horizons différents et certaines avaient des problèmes d'intégration au groupe. Ainsi, la gestion des tensions fut exigeante étant donné que nous travaillions sur un sujet de création qui était source d'insécurité pour les femmes. J'ai remarqué que j'étais parfois maladroite avec certaines et manquais de diplomatie, et ce, même si je suis une personne calme et attentive aux autres. Cependant, en général, je me sentais très à l'aise avec ces femmes.

4.2.3 Les visées et les buts du projet

Avec le recul, je peux affirmer que les objectifs et les visées de ce projet ont été atteints. Je rappellerai que le projet avait deux objectifs principaux : soit de permettre aux femmes de s'exprimer sur la délocalisation de l'organisme et son impact sur elles, et de créer une œuvre commémorative. Pour ce qui est des visées, elles consistaient à maintenir et développer un sentiment d'appartenance à l'organisme dans une période de transition. Je crois que le projet a vraiment permis à l'organisme de consolider son équipe de travail autour du projet de délocalisation par le fait de soulever les malaises de certaines employées.

De traiter des lieux physiques n'était pas banal pour ces femmes. Lors du premier atelier avec les travailleuses, elles ont partagé le fait que le changement de lieux de travail les bousculait et que l'agrandissement de l'organisme suscitait des appréhensions quant à la tâche de travail que cela allait engendrer. Le fait de proposer une dernière visite des lieux était assez confrontant comme approche pour les travailleuses. Si ces dernières ont davantage parlé de leur insécurité au sujet des changements à venir et de la transition d'un établissement à l'autre, les résidentes ont plutôt parlé de leur appréciation de l'Auberge et de leur situation personnelle.

J'ai répertorié les sujets abordés lors des ateliers pour l'ensemble du projet. Je constate que les discussions étaient vraiment axées sur les besoins et les préoccupations des participantes. À chaque atelier, les participantes partageaient leurs préoccupations :

- La grande majorité voulait connaître le lieu du futur établissement, l'accessibilité en transport en commun, les commerces environnants, la date du déménagement, les services offerts, le type de chambre, etc.
- Elles exprimaient leur appréciation des intervenantes et leur reconnaissance à l'égard du travail de ces dernières.
- Plusieurs ont raconté les circonstances qui les ont amenées à la rue.
- Elles ont partagé leur situation physique et émotionnelle lors de leur arrivée à l'Auberge et le bon accueil dont elles ont bénéficié.
- Certaines ont commenté le code de vie de l'Auberge et proposé des modifications à certaines règles.
- Elles ont partagé des souvenirs reliés aux pièces abordées dans l'atelier.
- Elles échangeaient également au sujet de leurs expériences des arts et des bienfaits qu'apportait ce type d'activité.
- Durant l'élaboration de la création, je devais répondre à plusieurs questions techniques et calmer les craintes des participantes (travailleuses et résidentes) puisque plusieurs avaient peur de la gâcher.

Par ailleurs, je constate que les contenus des échanges issus des ateliers ont eu peu d'impacts perceptibles sur le fonctionnement de l'organisme. C'est-à-dire que les participantes ont suggéré des modifications dans le fonctionnement de l'organisme ou dans l'aménagement des lieux, mais ces propositions n'ont pu être transmises à l'équipe de travail. En fait, le projet était en périphérie des activités et du fonctionnement régulier de l'organisme, ce qui rendait difficile les échanges.

Pour ce qui est de la création d'une œuvre commémorative sur les vingt-cinq années de l'Auberge Madeleine passées dans le quartier Centre-Sud, je crois avoir dépassé les attentes de l'organisme. Huit toiles ornent les murs du nouvel établissement situé

dans le quartier Plateau-Mont-Royal. Six de ces toiles ont été coproduites avec des résidentes et deux autres avec les travailleuses. De plus, une œuvre numérique a été présentée devant public¹⁰ et une exposition a été présentée à l'Écomusée du fier monde¹¹, ce qui n'était pas prévu dans la commande.

4.1.4 Les stratégies utilisées pour ouvrir un espace de dialogue

Afin d'atteindre les visées du projet, outre la prise de contact avec le milieu, j'ai pris soin de concevoir une démarche d'atelier centrée sur la prise de parole des participantes et leur implication dans la création de l'œuvre. Chaque atelier était constitué en trois temps : 1) l'exploration du sujet par la transmission d'informations sur la délocalisation, suivie d'une période de réflexion sur le sujet et les manières de représenter nos intentions communes; 2) l'élaboration de la création; 3) l'appréciation et l'évaluation de la réalisation (*voir* tabl. 4.2).

Le sujet de la création était également approprié puisqu'il suscitait l'échange sur une panoplie de sujets associés. Les participantes avaient toutes quelque chose à exprimer. Le fait d'avoir préalablement établi les balises de la création par l'impression d'images sur les toiles et par une programmation de base n'a pas été soulevé comme un empêchement par personne, au contraire (*voir* fig. 4.1). J'ai contourné le problème de la page blanche pour les femmes et offert également des repères quant à la représentation de la perspective à donner aux pièces avec les objets qui s'y trouvaient. Nous avons ainsi un canevas de base à modifier. Je me suis vraiment concentrée sur le moment présent, les enjeux du projet et sur ce qui reliait les femmes entre elles, tant dans les discussions que dans les œuvres à créer.

¹⁰ Voir la vidéo documentant cette présentation : <https://vimeo.com/134190868> ou à l'appendice G, no 2.

¹¹ Voir la vidéo sur cette exposition réalisée par la Fabrique culturelle : <http://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/1743/un-refuge-pour-femmes-sans-abri-au-musee> ou à l'appendice G, no 3.

Les ateliers

Une des stratégies que j'ai employée pour arriver à être totalement présente lors des ateliers a été de reprendre la même conduite pour chacune. Ainsi, je souhaitais, d'une part, créer des repères chez celles qui revenaient pour une seconde fois, afin qu'elles soient plus à l'aise de participer pleinement à l'élaboration de la création. D'autre part, j'établissais une routine confortable dans la conduite du projet. Je pouvais ainsi me concentrer davantage sur les discussions et « l'être ensemble » (Tremblay, 2013, p. 208) que sur la démarche.

Ces ateliers furent une réussite. À l'écoute des captations sonores des discussions, je constate que les femmes ont pris la parole aisément. Même les plus timides ont posé des questions et ont partagé leurs vécus et leurs visions de l'Auberge. De plus, le fait de travailler sur une pièce de la maison comme vecteur de discussion rendait le sujet concret. Par le fait même, les participantes se référaient à la photo représentant la pièce sur la toile lors des échanges. Tout tournait autour de ce que représente cette pièce dans nos vies. Parler de lieu en créant, comme un palimpseste¹², sur une représentation du lieu, renforçait le sens du projet (voir fig. 5.1). Cette proposition de création était singulière et conçue spécifiquement pour cette ressource afin de répondre à un contexte très précis dans la vie de l'organisme.

Par ailleurs, il est arrivé que certaines aient quitté l'atelier avant la fin. Elles invoquaient souvent la fatigue ou le besoin d'être seule. Ce n'était pas un problème pour moi, je comprenais que le travail de groupe comportait des exigences. Pour ma part, en plus de travailler avec les femmes à la réalisation des toiles ou des performances numériques, j'animais les ateliers et encourageais les femmes dans

¹² Selon le dictionnaire *Le Petit Robert* (2014), un palimpseste est « un parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte » (p. 1786). Ici, il s'agissait de peindre une pièce par-dessus la représentation photographique de celle-ci.

l'acte de création. J'ai laissé beaucoup d'espace aux femmes au niveau du rendu esthétique. Je voulais soutenir leur implication dans la création et l'expression de leurs perceptions de l'organisme.

De plus, le fait que les ateliers avaient lieu toutes les deux semaines rendait difficile le suivi avec les participantes en dehors de nos rencontres. Dans ce contexte, j'ai pris un grand soin pour que la démarche d'atelier ne génère pas de nouvelles tensions dans ce milieu de vie déjà précaire, où une femme peut se désorganiser en un rien de temps.

4.1.5 Les résultats du projet et les imprévus

Pour ce qui est de la participation aux projets, elle fut au-delà de mes attentes. J'ai récolté 69 formulaires de consentement nécessaire à la participation aux ateliers. De ce nombre, 17 femmes ont participé plus d'une fois aux ateliers, pour un dénombrement de 137 présences. En moyenne, il y avait 5,5 femmes lors des 25 ateliers. Les femmes les plus assidues ont participé à plus de huit ateliers. Une seule a quitté de façon abrupte le projet à la suite de huit ateliers de création sur les toiles. Elle nous a expliqué qu'elle était lasse des échanges en début d'atelier.

J'évalue qu'il y a eu deux imprévus importants dans le déroulement de ce projet. Le premier était lié à la réaction des travailleuses face aux ateliers communs avec les résidentes et au projet de délocalisation. Si au départ, il était question de préparer les femmes à la délocalisation de l'organisme, je me suis aperçue que ce projet a révélé un certain malaise chez les travailleuses. Ce fut une découverte. Le deuxième est lié au fait que la délocalisation de l'organisme ait été repoussée continuellement. L'installation dans l'organisme et l'événement prévu pour célébrer la fin du projet n'ont donc pu avoir lieu que bien après la fin du projet. J'ai dû m'adapter à ces contraintes, ce qui m'a amenée à proposer deux ateliers de création réservés aux intervenantes et à faire des démarches pour diffuser le projet dans des lieux publics.

4.2 Le lieu du dialogue autour des toiles

Il s'est établi deux espaces de dialogue dans ce projet, d'où a pu émerger une relation de collaboration. D'une part, il y a eu une collaboration avec l'ensemble de l'organisme lors de mes rencontres avec la directrice et l'équipe de travail sur la mise en place et le déroulement du projet. Cette collaboration était de nature stratégique (White, 2011). D'autre part, il y avait une collaboration participative lors des ateliers grâce aux discussions et à la cocréation avec les participantes (White, 2011; Wright, 2004). Je m'attarderai à celle qui a été établie lors des ateliers. Par la suite, je rapporterai les résultats de la comparaison entre les écrits personnels des femmes lors de la période de réflexion et la présence de leurs représentations et idées sur les toiles. Cet exercice me permettra de voir si les participantes ont été actrices et sujets de la création.

4.2.1 La gestion de la collaboration

Afin d'arriver à faire un retour sur la gestion de la collaboration lors des ateliers, en plus de relire mon journal de bord, j'ai réécouté trois captations sonores issues des ateliers et examiné les photos prises durant les ateliers. Pour moi, le lieu du dialogue devait dépasser la discussion sur la thématique proposée lors des ateliers par la prise de parole, il devait être au cœur de la cocréation. Afin de voir si la mise en place de la cocréation a été adéquate, j'analyserai le niveau de collaboration en appliquant les paramètres sur la gestion de la collaboration proposée par White, telle que présentée au point 2.2.3.

La gestion du corps :

La nature du travail de création obligeait toutes les participantes à être proches physiquement. Nous avions à travailler ensemble sur des toiles mesurant 92 X 122 cm ou, encore, à deux par ordinateur portable. Même les femmes qui ne connaissaient personne devaient échanger avec les autres pour pouvoir contribuer au projet étant donné l'exiguïté des supports de création. Cette proximité était bénéfique pour faire tomber les barrières entre nous. Si certaines femmes se

mettaient à l'écart, Audrey et moi prenions soin d'aller les voir et de les inciter à laisser leur trace sur la toile ou dans la programmation numérique. Aucune femme n'a quitté les ateliers sans avoir mis sa touche dans le processus de création lors des ateliers.

La gestion de la parole :

Tout d'abord, je m'assurais que toutes aient leur temps de parole. Audrey et moi sollicitons les femmes plus silencieuses à partager leur réflexion ou leur opinion sur les propositions débattues. J'ai dû restreindre la parole de certaines participantes plus bavardes afin d'inciter les plus discrètes à parler. Par ailleurs, il nous arrivait de travailler en silence, ce qui peut être révélateur de l'aisance des femmes. Ce silence permettait de nous centrer sur la production de l'œuvre. Pour ce qui est de ma part, bien que j'animais les ateliers, je me suis impliquée aussi dans les discussions et partageais mes expériences personnelles sur les sujets abordés. Audrey faisait de même. Nous faisions des tours de parole.

La gestion des conflits :

Comme dans tout projet, il y a eu des tensions. Au début de chaque atelier, j'expliquais le fonctionnement de l'atelier en mettant l'accent sur la nature collective de la production, j'exprimais le souhait que chacune trouve sa place et participe à la prise de décisions pour la réalisation de l'œuvre. Je présentais ensuite le déroulement des ateliers et proposais des règles de fonctionnement. La très grande majorité du temps, les femmes participaient aux échanges et elles respectaient les consensus établis. Deux femmes ont généré des conflits lors de la production des toiles. Si les participantes étaient très tolérantes envers celles qui prenaient beaucoup de place, il nous a fallu intervenir à deux reprises auprès de femmes dysfonctionnelles. Il n'y a pas eu, volontairement, de gestion collective des tensions.

Les plus grandes tensions se sont déroulées entre ma complice d'atelier, Audrey, et moi. Afin de favoriser le bon déroulement du projet, nous avons convenu que nous gérerions les tensions entre nous à l'extérieur des rencontres. Malencontreusement,

il m'est arrivé à quelques reprises de lui couper la parole lors d'ateliers. À chaque fois, à la fin de l'atelier, elle me soulignait mon manque d'attention à son égard. Le partage de l'animation est parfois difficile. Je ne savais pas toujours si Audrey était participante ou coanimatrice.

La gestion du temps :

Le temps des ateliers était bien réparti. Chaque femme avait amplement le temps de s'exprimer. Nous pouvions discuter sans nous presser de ce que nous voulions faire sur les toiles ou dans la programmation informatique. La conduite de projet respectait l'énergie des participantes. Lorsque plusieurs cessaient de peindre ou de programmer, ou que la fatigue nous gagnait, je proposais de commencer tranquillement à ranger le matériel pour se garder du temps pour faire une appréciation du travail réalisé.

La gestion du pouvoir :

Outre le fait d'être la maîtresse d'œuvre du projet, je considère que j'ai vraiment proposé aux participantes de prendre les décisions ensemble lors des ateliers. Pour ce faire, suite au partage de leurs réflexions personnelles nous décidions ensemble ce que nous voulions représenter, les objets à ajouter ou les sujets à évoquer. Chacune choisissait un aspect qu'elle souhaitait représenter sur la toile. Par la suite, lors du travail de création, il y avait une très grande liberté d'agir. Les femmes s'appuyaient beaucoup sur mon opinion, mais j'interpelaient les autres femmes pour répondre collectivement aux questions et suggestions. C'était ma tâche d'inclure toutes les participantes dans les décisions.

La gestion de la diversité :

Les ateliers de création étaient ouverts aux résidentes et aux travailleuses. Bien que je le souhaitais, les travailleuses de l'Auberge n'ont pas participé aux ateliers planifiés pour toutes. Ainsi, j'ai organisé deux ateliers destinés uniquement aux travailleuses. Dans les faits, cette division dans la participation aux ateliers m'a toujours dérangée puisque le projet de création se voulait rassembleur. J'ai dû

m'adapter à la réalité de l'organisme. Pour le reste, les participantes ont l'habitude de s'adapter aux particularités de chacune. Ce ne fut pas problématique grâce au soutien d'Audrey qui rassurait les femmes en situation d'anxiété par rapport au groupe.

La gestion de la peur :

Deux types de peur se sont manifestés durant les ateliers. La première était liée à la peur de gâcher le projet et, la deuxième, aux conditions des résidentes. Plusieurs participantes avaient peur de gâcher les toiles ou la production numérique. Pour leur donner confiance, je leur garantissais de réparer leur « erreur » en cas d'échec. De plus, après le deuxième atelier, je leur montrais les toiles achevées pour les mettre en confiance. Si les autres y étaient parvenues, pourquoi elles n'y arriveraient pas! Toutefois, la plus grande peur que nous avons dû affronter était liée aux conséquences de participer à un projet qui pouvait sortir les participantes de l'anonymat. C'était particulièrement vrai chez les femmes résidentes à l'Auberge dont les situations de vie, ex-conjoint violent et marginalisation de leur situation, les rendaient vulnérables. Nous discutons de ces peurs au moment de la signature des formulaires de consentement relatif aux images (*voir app. B*). Je respectais leurs choix de garder l'anonymat. C'était des discussions difficiles pour elles, mais intéressantes dans le processus de ce projet. Il y avait un partage de leurs conditions de vie et des liens qui se créaient, particulièrement à ce moment.

4.2.2 Les participantes actrices et sujets de la création

Afin d'élargir les modes de représentation dans les ateliers et d'aider les participantes à identifier leur idée, j'invitais les femmes à réfléchir sur la signification de la pièce abordée en griffonnant et en écrivant tout ce qui leur passait par la tête par rapport au sujet : il s'agissait d'élargir les modes et les codes en usage, en vue de la création plastique. Concrètement, je leur distribuais des feuilles de papier, des marqueurs de couleurs et leur demandais d'écrire, de dessiner, d'indiquer dans une forme ou une autre ce que représentait la pièce pour elle. Pour les aider, je lançais quelques questions qui évoquent des sens : quelles couleurs se dégagent de la

pièce? Quelles sont les odeurs? Quels objets y retrouve-t-on? Que représente cette pièce à l'Auberge, dans ta vie? Y associes-tu des anecdotes importantes pour toi? Que manque-t-il dans cette pièce à l'Auberge? Si la plupart des femmes écrivaient des mots et des phrases, certaines ont écrit des poèmes, des histoires. D'autres encore ont fait des dessins ou tracé des symboles (*voir fig. 4.2 et 4.4*).

Dans le but de vérifier si les femmes étaient réellement actrices dans la création, j'ai comparé ces documents réflexifs avec les bandes sonores des ateliers et les toiles réalisées. Premièrement, je ne puis que constater, à l'écoute des discussions lors des ateliers, que les participantes ont partagé les éléments écrits sur leur feuille, ce qui indique qu'elles étaient à l'aise d'exprimer leurs sentiments, leurs appréciations de l'organisme et de partager leur vécu entre elles. Deuxièmement, on retrouve plusieurs symboles, mots, dessins et couleurs issus de ces documents sur les toiles (*voir fig. 4.1 à 4.4*). Elles ont donc exploité leurs idées dans la création plastique et pu représenter leur perception de l'organisme et s'exprimer dans la création collective. Ainsi, il est intéressant de constater que cela a influencé les représentations des femmes lors de la création.

Par ailleurs, je remarque que dans la réalisation plastique, les femmes n'ont pas dépassé la proposition de départ. Elles ont modifié la représentation proposée, mais gardé l'essentiel de la pièce représentée. C'est-à-dire que les femmes n'ont pas modifié la structure de l'image. Elles ont changé les couleurs, ajouté des objets, inscrit des mots, tracé des symboles, mais la pièce restait identique à la photo de base. On reconnaît toujours la pièce de cet immeuble.

C'était bien plus qu'un collage de l'intersubjectivité de chacune. Nous décidions ensemble de ce que nous voulions évoquer sur les toiles ou dans les performances numériques. Je considère que les femmes étaient actrices dans ce projet, même si j'avais prédéfini une grande partie des paramètres du projet et de la création.



Figure 4.1 Toile de la salle à manger avant l'intervention du groupe (déc. 2012).

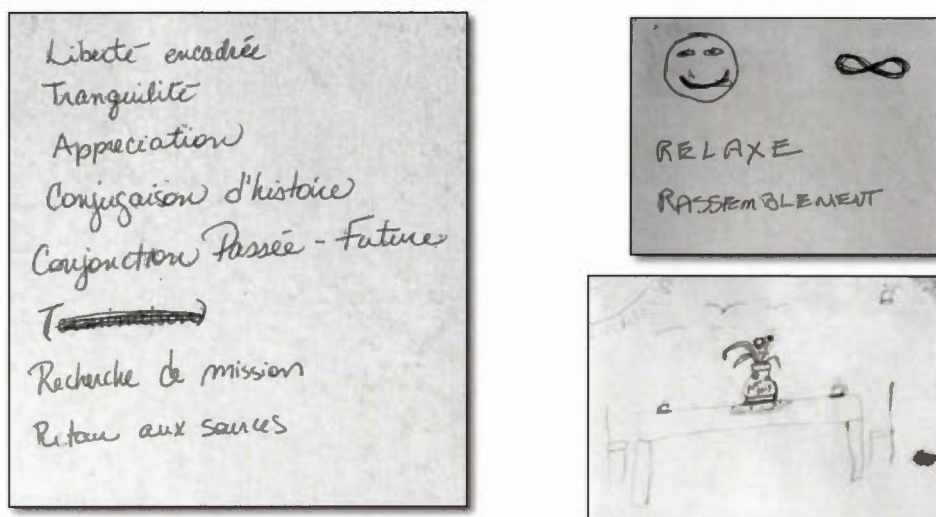


Figure 4.2 Extraits des réflexions des participantes lors de l'atelier sur la salle à manger (déc. 2012).

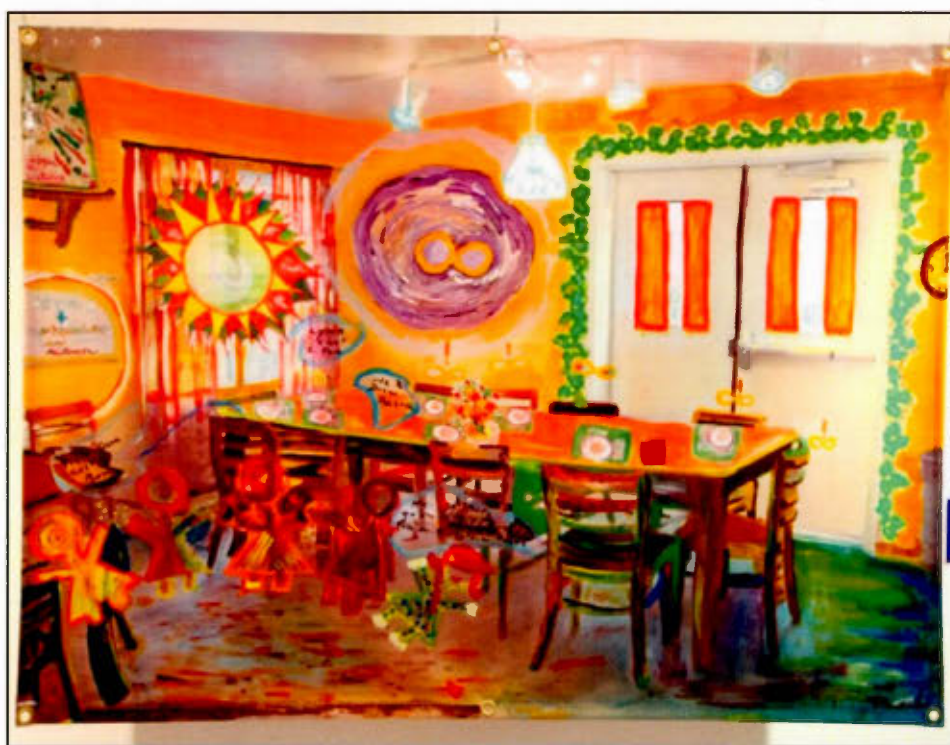


Figure 4.3 Toile achevée de la salle à manger. On y retrouve des éléments issus des réflexions des participantes (janv. 2013).



Figure 4.4 Extraits des réflexions des participantes travailleuses et la toile que nous avons réalisée par la suite sur le lieu d'accueil à l'Auberge (nov. 2012).

Cependant, dans l'œuvre numérique sur laquelle je reviendrai dans la section suivante, les femmes ont modifié une grande partie des éléments de départ. Elles ont été plus audacieuses dans la programmation de cette œuvre. Toutefois, je dois mentionner que les ateliers numériques étaient hebdomadaires tandis que la fréquence des ateliers pour la réalisation des toiles était bimensuelle.

4.3 Le lieu virtuel autour de la performance numérique multimodale

Depuis mon travail avec l'artiste formateur en art numérique, Mickaël Lafontaine, à la réalisation de performances numériques multimodales en milieu scolaire (voir sect. 1.2.2), je désirais expérimenter ce type de création avec des adultes. C'est grâce à la confiance de la directrice de l'Auberge que j'ai pu explorer de nouveau ce type de création, cette fois avec des résidentes de l'Auberge. Mickaël Lafontaine s'est joint à moi pour la conception des performances et de la première série d'ateliers au printemps 2013. Dans cette section, je décrirai le processus de cette création, les indices qui témoignent de la motivation de femmes sans-abri pour un tel projet et leur implication dans ce type de création numérique multimodale.

Pour des fins de compréhension, j'utiliserai les termes en vigueur lors des ateliers. Mickaël avait programmé des « *sketchs* » (base de programmation) dans le logiciel libre de droits Processing. Nous pouvions insérer dans les *sketchs* du contenu multimodal, soit des photos, de courtes vidéos, des mots, des extraits sonores, etc. Nous pouvions dessiner des formes de couleur.

4.3.1 La description de la pratique de création multimodale

Dans ces ateliers, les participantes travaillaient en équipe de deux sur un portable (voir fig. 4.5). Chaque équipe devait choisir la pièce sur laquelle elle souhaitait travailler. Les femmes étaient invitées à programmer une partie des effets numériques engendrés par le logiciel et à insérer des photos, des sons, des mots, etc. (voir fig. 4.6). Elles devaient composer un scénario, car chaque performance se

réalisait en direct. Chaque touche du clavier correspondait à l'apparition d'un effet ou mode : images, sons, musiques, déplacement des mots, etc. Les performeuses contrôlaient la création en direct en combinant les apparitions et les effets. Les performances étaient projetées sur un mur où étaient fixées les toiles réalisées dans les ateliers antérieurs. À la fin des ateliers, chaque équipe présentait son travail à l'aide d'une projection murale.

Le matériel de création provenait des artéfacts de production tels que photos et captions sonores prises durant les périodes d'exploration de la proposition et des ateliers de production des toiles. Les mots ont été soutirés des écrits des participantes lors des réflexions personnelles en atelier. À ces sources de matériaux, les participantes ont ajouté d'autres éléments pour mieux représenter leurs intentions. Les thèmes abordés dans les créations numériques multimodales étaient les mêmes que sur les toiles. Elles choisirent de transmettre leur état émotionnel par rapport à leur situation et leur perception de la ressource. Par ailleurs, les participantes discutaient beaucoup à propos du sens produit par les résultats des compositions.

Pour ce qui est de la composition et de l'articulation multimodale des créations, le défi consistait à amalgamer les modes de manière à renforcer le sens des intentions et non seulement à superposer la même représentation sous plusieurs formes : par exemple, faire apparaître un mot et l'entendre en même temps. Malgré cet effort, il y a eu tout de même des répétitions (*voir* tabl. 4.3 et fig. 4.7 à 4.10).



Figure 4.5 Participantes à un atelier numérique (nov. 2013).

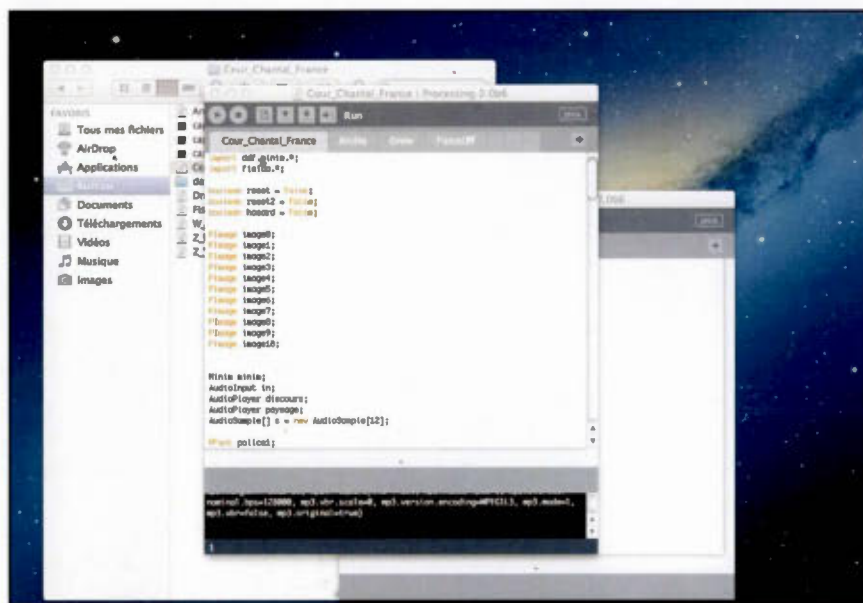


Figure 4.6 Capture d'écran de la programmation du sketch sur la cour lors de l'insertion d'images par les participantes (nov. 2013).

Tableau 4.3
 Comparaison des mots écrits et des mots entendus dans deux *sketchs*.

<i>Sketch sur l'entrée</i>		<i>Sketch sur la chambre</i>	
Mots écrits	Mots sonores	Mots écrits	Mots sonores
Arrivée	Confidence.mp3	Intimité	<i>Are-you_sleeping?</i>
Le temps	La_lumière.mp3	Repos	Calme.mp3
Arrête	La_porte.mp3	Tranquillité	<i>Dreams.mp3</i>
Dormir	La_rue.mp3	Insomnie	Évader-la-tête.mp3
Avoir sa place	Parcours.mp3	Poser son sac	Intimité. Mp3
Adaptation		S'installer	Mon_privé.mp3
Sécurité	Sons	Rêve	Chambre.mp3
Protégée		Tourmentée	Pas_de_chambre.mp3
Répît	Ouverture de porte	<i>Are-you</i>	Réfléchir.mp3
Prendre une	Bruits-de-pas.mp3	<i>sleeping?</i>	Retraite.mp3
douche	Musique : <i>Home</i>	Renaissance	Sécurité.mp3
Stopper le	de <i>Phillip Phillip</i>	Peur	Musique :
temps		Confidence	instrumentale
Sortir de la rue		Dépression	
Se déposer		Se laver	
Survivre		anxiété	



Figure 4.9 Capture d'écran d'une performance numérique à l'événement Fin Novembre 2013 de l'ATSA.



Figure 4.10 Capture d'écran d'une performance numérique à l'événement Fin Novembre 2013 de l'ATSA.

Au sujet du traitement des mots écrits dans les *sketchs*, après avoir choisi minutieusement les mots, les femmes les ont traités comme une image en mouvement (voir fig. 4.7 à 4.10). Par ailleurs, on retrouve, particulièrement pour le *sketch* de la cour, une opposition entre les mots écrits, les mots sonores, les images et la musique. Si les mots et les sons relatent des situations difficiles, les images et les musiques évoquent la joie. En ce sens, ces femmes voulaient laisser une image positive d'elles tout en abordant des sujets délicats. Elles ont même intégré des photos les représentant.

Pour ce qui est des *sketchs* de la salle à manger et de la chambre, ils étaient plus dramatiques. Celui de la salle à manger était exempt de musique, mais la trame sonore était composée d'un extrait tiré d'une discussion entre les deux cocréatrices lorsqu'elles programmaient leur scénario. On voyait une image se constituer, mais on entendait les propos de femmes en train d'en programmer une autre. Cela créait une mise en abîme. La trame sonore rappelait le processus de production tout en observant la représentation en train de se mouvoir sous nos yeux. Quant à l'équipe de la chambre, les participantes ont produit une composition où chaque mode se complétait dans un scénario où l'intensité s'amplifiait.

4.3.2 Les motivations pour créer

Il est indéniable que les ateliers de création numérique ont attiré moins de femmes, mais que celles qui sont venues se sont plus engagées dans la création. Onze résidentes de l'Auberge ont manifesté un grand intérêt sur une période de cinq semaines. L'assiduité aux ateliers de six de ces femmes témoigne d'un plus grand engagement de leur part. En plus de se déplacer pour réaliser les deux performances, trois de ces femmes sont revenues comme participantes externes lors de la deuxième série d'ateliers pour préparer les performances publiques à la fin novembre 2013.

Lors des échanges, quelques-unes ont affirmé être moins attirées par la peinture. De plus, j'ai pu découvrir qu'elles avaient d'autres aptitudes et talents que ceux liés à la

réalisation plastique : Anna aimait le chant, France avait une formation en théâtre, Chantal adorait la musique, etc. Les participantes aux ateliers numériques se sont investies dans le projet au point d'insister pour insérer des photos d'elles dans l'œuvre numérique et de proposer un grand nombre de modifications aux images et sons suggérés pour composer les scénarios.

4.3.3 Les compétences en jeu

À l'examen des créations des femmes, je ne puis que constater que l'usage de plusieurs modes d'expression lors d'échanges pour la production des toiles et la création sur ordinateur a permis la création d'œuvres complexes. Par ailleurs, les participantes ont surtout exploité le sens commun des mots et des images. Elles ont très peu élargi leur répertoire de signification à d'autres représentations symboliques, comme l'explique Anzieu à propos de la distance face à la signification première des codes (*voir* sect. 2.3.3). Elles ont surtout diversifié la représentation de leurs idées. Il faut considérer le fait que nous avons réalisé le projet en très peu de temps et que les participantes avaient très peu de connaissances préalables en informatique et dans les arts numériques.

Tout de même, le visionnement de la captation vidéo de la performance, lors de l'événement Fin Novembre 2013, permet de se rendre compte que si le scénario de certains *sketchs* est redondant par l'usage des mêmes effets visuels, d'autres, comme celui de la chambre, sont singuliers (*voir* app. G, no 2). Chacune des participantes a pu exprimer sa propre vision de la pièce par l'ajout de mots, de sons, de paroles, d'images et par la composition multimodale de la performance. Elles n'ont pas toutes contribué également, mais elles ont vraiment travaillé en concertation entre elles avec le soutien de Mickaël et le mien pour la première série d'ateliers. L'analyse des représentations créées lors des performances indique que nous avons composé une œuvre qui est inspirée de leur réalité tout en prenant forme dans un espace virtuel imaginaire.

4.4 Les lieux de diffusion

Bien que le projet devait être installé dans les futurs locaux de l'Auberge, il y a eu trois moments de diffusion pour les œuvres issues de ce processus de création collectif. Pour commencer, je traiterai de mes motivations pour la réalisation de cette phase du projet. Par la suite, je reprendrai chacun des trois moments de diffusion, soit les performances numériques dans le cadre de l'événement Fin Novembre 2013, l'exposition à l'Écomusée du fier monde et l'installation permanente des toiles dans le nouvel établissement de l'organisme.

Il importe de rappeler qu'à la fin de la première année du projet, nous avons réalisé six toiles et une performance numérique privée. L'organisme n'avait pas encore déménagé. En fait, le projet de délocalisation était reporté, donc je n'avais aucune idée du moment où nous pourrions présenter publiquement les œuvres achevées. En conséquence, j'éprouvais un malaise, car les participantes et moi avons travaillé durant un an à cocréer deux œuvres commémoratives qui devenaient invisibles. Il était important, afin de respecter la contribution de toutes ces femmes, de rendre visibles les œuvres achevées. C'est également tout mon travail artistique en cocréation avec les femmes de l'Auberge qui demeurait au sous-sol de l'organisme.

En vue de remédier à cette situation, j'ai proposé à l'Auberge d'entamer des démarches auprès de diffuseurs culturels pour rendre visibles les œuvres coproduites. Deux organismes ont manifesté leur intérêt pour diffuser ce projet : l'ATSA ainsi que l'Écomusée du fier monde. Je suis donc retournée à l'Auberge pour compléter le corpus des œuvres et préparer ces deux événements. J'ai profité de la conception de l'exposition pour créer une installation et des œuvres complémentaires à celles cocréées avec les femmes pour rendre ma vision personnelle de ce projet. C'est également à ce moment qu'a commencé cette recherche de maîtrise.

4.4.1 Oser le public à l'événement artistique Fin Novembre 2013

Les performances numériques ont été présentées dans le cadre d'un événement artistique organisé par l'ATSA. Cet événement qui avait lieu tous les ans était dédié à sensibiliser la population sur la question de l'itinérance. Les participantes le connaissaient déjà. Ce contexte de diffusion était en concordance avec la situation des participantes et le thème de l'œuvre numérique.

L'œuvre performative du projet *Risquer le rêve à plusieurs* s'intitulait *Oser le public*. La réalisation de performances numériques devant un public large était un défi important pour nous toutes. Outre le fait de performer devant un public, le défi était davantage de convaincre d'abord les femmes de s'engager à être présentes. J'avais peur que, pour une raison liée à leur santé, à leurs capacités ou à leur situation, elles ne soient pas au rendez-vous. Cependant, les femmes se sont jointes au projet avec enthousiasme. Trois participantes de la première série d'ateliers sont revenues en tant qu'ex-résidentes de l'Auberge. À celles-ci se sont ajoutées de nouvelles résidentes. En trois semaines, les femmes se sont réappropriées les programmations que nous avions réalisées au printemps.

Les performances se sont bien déroulées malgré les conditions météorologiques défavorables qui ont engendré des difficultés techniques. Il faut dire que nous étions à l'extérieur avec des ordinateurs. Il y avait environ une centaine de personnes issues des milieux communautaire et universitaire, et d'autres en situation d'itinérance. L'événement a été dans l'ensemble bien réussi considérant la situation des participantes. C'était un lieu idéal pour une première performance publique avec des femmes sans-abri. Le public savait d'où provenait les femmes et étaient à même de comprendre la richesse du processus de création et de l'œuvre présentée.

Juste après les performances publiques, deux participantes m'ont confié qu'elles étaient fières d'avoir créé une œuvre « d'aujourd'hui qui sort de l'ordinaire » (communication personnelle, 22 novembre 2013). Le bilan réalisé avec les participantes et la directrice de l'Auberge m'a permis de saisir qu'elles étaient

parfaitement conscientes de l'impact de leur création sur la déconstruction des stigmates envers les femmes sans-abri. En ce sens, les commentaires du public à la fin des performances et ceux des travailleuses de l'Auberge témoignent de leur surprise de constater que ces femmes aient pu participer à la conception d'une œuvre numérique et qu'elles furent capables de performer devant un public.

4.4.2 *Risquer le rêve à plusieurs* à l'Écomusée du fier monde

C'est à la mi-décembre 2013 que l'Écomusée du fier monde m'a confirmé sa volonté de présenter l'ensemble du projet *Risquer le rêve à plusieurs*. L'Écomusée est une institution muséale à vocation historique et sociale dédiée principalement au quartier Centre-Sud de Montréal. La production de cette exposition ne fut pas simple, d'une part, parce que leur salle d'exposition est déjà chargée d'histoire (c'est un ancien bain public) et, d'autre part, son architecture comporte un grand nombre de contraintes physiques, visuelles et administratives (*voir* le plan de la salle, app. E).

Une autre contrainte s'est ajoutée lorsque le musée a demandé une importante contribution financière à l'Auberge pour présenter l'exposition. Celle-ci a accepté leur demande à condition de pouvoir y célébrer son 30^e anniversaire. Ainsi, l'Auberge pouvait affecter les fonds prévus pour leur anniversaire au financement de l'exposition. Il faut souligner que l'Auberge avait déjà financé, à même son budget de fonctionnement, l'entièreté du projet. C'est ainsi que je me suis retrouvée à transporter au musée des œuvres réalisées *in situ* à l'Auberge dans un contexte événementiel différent. La préparation des œuvres et leur diffusion ont engendré une série de questions lors de l'élaboration et la production de l'exposition. Comment faire pour réactiver les œuvres dans un milieu muséal qui les décontextualisera? Comment rendre visible la réalité des participantes et révéler le sens de ces cocréations? Pour créer une ambiance dans cet endroit, il me fallait investir complètement ce grand espace. La ligne directrice de l'exposition était difficile à établir, car d'un côté le musée m'imposait un grand nombre de contraintes et, de

l'autre, je devais tenir compte du 30^e anniversaire de l'Auberge et, finalement, je souhaitais mettre en valeur des œuvres issues d'une cocréation qui est indissociable de son processus.

J'ai complété le corpus d'œuvres collectives par la cocréation de deux nouvelles toiles réalisées avec les femmes de l'Auberge et l'ajout d'autres œuvres personnelles. J'ai également conçu une installation qui visait à traduire la réalité vécue dans l'organisme telle que je la percevais (voir fig. 4.11 à 4.14 et app. F et G). D'un côté de la salle, j'ai tenté de traduire la réalité des femmes sans-abri; de l'autre, je souhaitais transmettre des indices du processus de production qu'impliquait l'ensemble de ce projet à l'Auberge. Les œuvres collectives étaient identifiées par un cartel bleu, tandis que mes créations étaient identifiées par des cartels blancs. De plus, le nombre de cocréatrices était indiqué ainsi que le prénom de toutes les participantes ayant accepté de s'identifier. Par contraste, j'ai pris soin que mes œuvres où dominait le blanc ne concurrençaient pas les toiles très colorées des femmes (voir fig. 4.11 et 4.14).

Quant à la fréquentation de l'exposition, elle a été très satisfaisante. À ce sujet, l'*Écomusée du fier monde* a dénombré un total de 2 020 visiteurs. Cent quatre-vingt-six personnes ont assisté au vernissage/célébration des 30 ans de l'Auberge. Ce nombre était composé de personnes issues de différents milieux, soit des donateurs et donatrices de l'Auberge, des personnes provenant du milieu communautaire, des professeures et étudiantes universitaires, des amies et de la famille. L'exposition a fait l'objet d'une vidéo diffusée par Télé-Québec, d'articles publiés sur l'Internet (voir app. D et G, no 3). De plus, plusieurs activités ont été organisées autour de l'exposition : 326 visiteurs ont d'ailleurs visité l'exposition dans le cadre d'activités de groupes.



Figure 4.11 Photo de l'installation de la pièce de la chambre à l'Écomusée du fier monde (juin 2014). Photo d'Ivan Polliart.



Figure 4.12 Photo de l'installation et de la projection *Elles ont écrit de 2012-2014* à l'Écomusée du fier monde (juin 2014). Photo d'Ivan Polliart.



Figure 4.13 Photos de l'installation présentant le futur établissement de l'Auberge Madeleine à l'Écomusée du fier monde (juin 2014). Photo d'Ivan Polliart.



Figure 4.14 Éléments de l'œuvre *On construit, on déconstruit, on reconstruit*. Majeau, C. avec la collaboration de Mathieu, I. (2014). Collection de l'artiste. Photo Ivan Polliart.

4.4.3 Risquer le rêve à plusieurs sur les murs de l'Auberge Madeleine

Je tiens à mentionner que les toiles cocrées avec les femmes de l'Auberge ornent la nouvelle maison depuis octobre 2014. Elles ont trouvé leur espace de mise à vue comme prévu à l'origine du projet. Elles sont disposées à travers tous les bâtiments. Les travailleuses ont choisi de les installer au mur adjacent même des pièces qu'elles représentent : la toile qui traite de la salle à manger se retrouve dans cette pièce, par exemple. J'ai eu l'occasion d'assister en tant que photographe attirée à la visite de la ministre de la Santé publique et de la Protection de la jeunesse, madame Lucie Charlebois, le 31 octobre 2014. J'ai été étonnée qu'elle s'attarde à chacune des toiles. Elle a posé plusieurs questions au sujet du projet et l'a qualifié « de magnifique ». Il est indéniable que ces toiles habitent les lieux.

En résumé, je considère que l'analyse de la conduite du projet m'a permis de mieux cerner comment la cocréation s'est effectuée et comment la multimodalité a contribué à favoriser la participation des femmes. En trois heures, nous arrivions à faire une démarche de création qui couvrait l'exploration du thème, l'élaboration de l'œuvre, son appréciation et l'évaluation de l'atelier. J'ai pu constater qu'outre la gestion des conflits gérés hors des rencontres, les participantes avaient suffisamment de place pour s'impliquer pleinement dans la démarche de création des œuvres. Cette démarche était adaptée au contexte de vie des femmes présentes et des objectifs établis avec l'organisme, et elle me semble avoir favorisé la cocréation. J'en déduis que, dans une pratique d'art communautaire, la contextualisation du projet et l'atteinte des visées et des objectifs, particulièrement quand le projet répond à une résolution de problème, priment sur les principes d'une approche artistique plus autonome. Quant à la multimodalité, il me semble évident que la réalisation de performances numériques multimodales a été un moment important pour les participantes et a favorisé la création d'œuvres singulières.

CHAPITRE V

ANALYSE DES ENTRETIENS AVEC LES PARTICIPANTES

Afin d'enrichir mon analyse, je croyais nécessaire d'avoir une rétroaction de la part de quelques participantes au sujet de la cocréation, de la multimodalité et de la diffusion des œuvres. Leur point de vue permettra de mieux évaluer mon expérience quant à ces aspects du projet. Dans ce chapitre, je présente séparément chacun des trois entretiens ¹⁴ afin que le lecteur puisse s'imprégner de la parole des participantes. Pour chacun, les propos sont regroupés en cinq thèmes, soit le contexte et la conduite du projet, la cocréation ou la collaboration, le rôle de l'artiste, la multimodalité et la diffusion du projet.

5.1 L'entretien avec la directrice de l'Auberge Madeleine

J'ai rencontré madame Micheline Cyr, directrice de l'Auberge Madeleine, le 24 mars 2015 à son bureau. Madame Cyr désirait revenir sur les prémisses du projet avant que je lui pose des questions. Elle m'a rappelé qu'au départ, par ce projet de création, elle souhaitait créer et maintenir un sentiment d'appartenance à l'Auberge tant chez les résidentes que chez les travailleuses dans le contexte de la future délocalisation de l'organisme. Par ailleurs, elle est revenue sur le contexte dans lequel ce projet s'est inscrit. Pour illustrer le borbier qu'a constitué la future délocalisation de l'organisme, Micheline rapporte que « toutes les personnes qui ont de l'expérience dans ce domaine de la délocalisation d'une ressource nous disaient

¹⁴ Toutes les citations des trois participantes sont issues des enregistrements numériques des entretiens qui se retrouvent à l'appendice G. Des extraits sont présentés entre guillemets ou en retrait dans le texte, à la section appropriée, pour illustrer les propos de chacune.

qu'ils n'avaient jamais vu un projet rencontrer autant d'embûches ». Avec du recul, elle constate que le projet *Risquer le rêve à plusieurs* était comme « un cordon ombilical » qui lui rappelait la raison d'être de l'agrandissement de l'établissement. En ce sens, les femmes résidentes de l'Auberge étaient réunies autour d'un projet de création qui leur permettait d'approviser le déménagement et de se projeter dans les futurs locaux de l'organisme.

Cela me rappelait que l'Auberge fonctionnait avec des valeurs de cet ordre, soit la participation des femmes, le sentiment d'appartenance, le partage, la solidarité, l'amélioration des conditions de vie des femmes et le travail pour un « meilleur » pour les femmes. Le projet faisait que l'on voyait dans la salle en bas des toiles qui prenaient forme au fil des mois. C'était un rappel de la nécessité d'aller de l'avant avec le déménagement pour offrir de meilleurs services, et ce, à plus de femmes. Et les ateliers marchaient! Cela apportait beaucoup dans un contexte merdique. Donc, le projet de création était marquant.

Ainsi, Micheline souligne que le processus du projet vécu en atelier et dans l'organisme importait davantage, pour elle, que les moments de diffusion des œuvres. Les ateliers ont permis à l'Auberge de démontrer aux femmes résidentes combien l'organisme était soucieux de leurs opinions : « On veut qu'elles se sentent ici chez elle, donc c'était important de savoir comment elles percevaient l'Auberge et de leur dire qu'elles pouvaient revenir participer aux ateliers sur le projet après leur séjour ». Il est ici important de savoir que les femmes ne sont généralement pas admises aux activités de l'Auberge après leur séjour.

5.1.1 La participation aux ateliers

Lors de l'entretien réalisé avec l'animatrice des activités de groupe qui m'accompagnait durant les ateliers, cette dernière a mentionné qu'elle était déçue du taux de participation des femmes. Afin de vérifier si ce constat était partagé, j'ai abordé ce sujet avec Micheline.

C'est dans votre projet que le taux de participation a été le plus élevé. En général, moi aussi, parfois, je me pose cette question à savoir si cela vaut la peine de mettre tout le temps et le travail nécessaires à la recherche de financement pour des activités de groupe avec, parfois, un faible taux de participation.

Ce qu'il faut comprendre, c'est que nous travaillons avec des femmes en situation d'itinérance. Il faut accepter que les femmes usent de stratégies de survie et priorisent autre chose que la participation aux ateliers à l'Auberge. Donc, c'est très fréquent qu'elles se décommandent à la dernière minute pour plusieurs raisons et, parfois, simplement parce qu'il ne [leur] reste plus d'énergie.

Micheline explique que la mesure d'évaluation d'une activité ne peut être quantitative. Si c'était le cas, les organismes en itinérance ne feraient plus rien, outre assurer les services de base pour permettre aux personnes de survivre. Les femmes en situation d'itinérance ont beaucoup d'autres préoccupations. « La constance dans la participation aux activités est variable. Dans le cas de *Risquer le rêve à plusieurs*, elle fut excellente, il ne faut pas se comparer avec d'autres milieux ».

Des ateliers différents pour les travailleuses

J'ai profité de mon entretien avec Micheline pour essayer de comprendre pourquoi les travailleuses n'ont pas voulu participer aux ateliers avec les résidentes. Selon elle, trois raisons ont fait en sorte que les travailleuses ne se sont pas mêlées aux résidentes lors des ateliers. La première est liée à l'organisation même du travail. Comme les ateliers se déroulaient le soir, il y avait moins de travailleuses « sur le plancher » et cela ne permettait pas aux employées en fonction d'aller aux ateliers. Pour ce qui est de celles qui n'étaient pas en fonction, elles ne restaient pas à l'Auberge pour y participer. Comme le travail est très exigeant, elles ont besoin de récupérer. La deuxième raison est plus délicate. Micheline a expliqué qu'il y avait un clivage dans l'équipe de travail et de la résistance à propos du projet de délocalisation de l'Auberge. « Quand cela fait quinze ans que tu es là, au même endroit, et que l'on t'annonce beaucoup de changements... Cela a suscité un stress chez certaines employées. » Ce clivage a été accentué par le fait que le chantier de

rénovation du futur immeuble a rencontré d'énormes difficultés et exigeait beaucoup de temps à la directrice. La troisième raison réside dans le fait que les travailleuses de l'organisme ne voulaient pas partager leur appréhension avec les résidentes et les ateliers étaient justement construits sur la création d'un espace d'échange sur ce sujet. Dans un certain sens, Micheline estime que les travailleuses ont opté pour un comportement éthique : elles rassuraient les femmes dans le cadre de leur fonction et faisaient preuve de retenue face au déménagement qui n'était évident pour personne.

5.1.2 Le rôle de l'artiste

Afin de mieux comprendre l'impact de ma présence dans l'organisme et celui du projet de création auprès des participantes, j'ai demandé à Micheline, comme aux autres répondantes, comment elles percevaient mon rôle d'artiste.

Pour moi, le fait que cela soit toi, l'artiste, te donnait une posture différente. Tu étais l'artiste, mais une artiste que l'on pouvait dire « communautaire ». On aurait pu avoir une artiste élitiste. Nous avons une artiste communautaire qui a de l'expérience dans le communautaire et qui connaît le communautaire. Est-ce que cela ne t'en faisait pas trop? Car le fait d'être l'artiste te donnait une sorte de *leadership*, d'être à l'avant dans un contexte où tu étais entre l'équipe de travail et un projet de déménagement qui n'allait pas bien.

Pour Micheline, je combinais bien deux rôles, ceux d'artiste et d'intervenante. Micheline appréciait cette double fonction. Lors de notre entretien, Micheline a mentionné à plusieurs reprises son désir que j'intègre l'équipe de travail à titre d'artiste intervenante dans un futur proche. Par ailleurs, elle m'a avoué que c'est lorsqu'elle est entrée dans l'Écomusée du fier monde, au moment du vernissage, qu'elle a réalisé ce que signifiait être une artiste. Elle explique cela ainsi :

Je savais que tu étais une très bonne artiste, mais là j'ai réalisé qu'être artiste, c'est aussi d'avoir une vision spéciale. Prendre possession d'un lieu comme l'Écomusée et [en] faire l'Auberge Madeleine avec [sic]. C'était vraiment quelque chose. Moi, je me reconnaissais dans l'exposition et je reconnaissais mon organisme dans toutes ces dimensions. Ta création, c'était l'exposition.

Par ailleurs, elle a soulevé un manque dans la conduite du projet. Elle a souligné une carence dans les communications avec l'équipe de travail puisque ni moi ni ma « uipe de trava » n'assistions aux réunions de l'équipe. Micheline spécifie que « ifie que heline spisque ni moi ni *Risquer le rêve*, mais je sais que cela va encore mieux quand il y a plus de communication ».

5.1.3 L'œuvre numérique multimodale

De prime abord, Micheline a tenu à me rappeler qu'elle m'avait accordé une confiance absolue durant ce projet puisqu'elle ne comprenait pas la teneur de la création numérique multimodale avant la présentation publique du 22 novembre 2013. Ses commentaires au sujet de cette création étaient plus nuancés que pour les toiles. Ici, elle m'a expliqué avoir de la difficulté à évaluer le processus de ce projet. Par ailleurs, elle ne peut que constater l'impact de la réalisation des performances sur les participantes lors de l'événement Fin Novembre. À vrai dire, elle a mentionné que ce fut un moment extrêmement émouvant pour elle. Elle était d'ailleurs submergée par l'émotion à ce moment de l'entretien :

Quand j'y repense, on n'aurait jamais pu penser cela. Cela n'était pas facile pour ces femmes, c'était des femmes avec d'importants problèmes de santé, avec un vécu de détresse très grande et de multiples handicaps. Elles ont réussi à faire quelque chose que peu de personnes arriveraient à faire : créer des poésies numériques sur ordinateur. Je sais que le projet était beaucoup plus que cette soirée, mais cette soirée... Quel exploit pour ces femmes! Cela a élargi notre regard sur elles, on a vu l'ampleur des possibilités avec les femmes.

Par contre, Micheline souligne que les impacts de la création numérique multimodale étaient plus limités à cause du plus petit nombre de participantes et de son

rayonnement restreint dans l'organisme même. C'était également une démarche de création peu visible pour l'équipe de travail, car il n'y avait rien d'exposé dans le local à la suite des ateliers, contrairement aux toiles qui restaient accrochées. Selon elle : « il y avait un projet court qui a fait appel à moins de monde. Il ne nous en reste pas de traces dans l'Auberge. Cela a été un *one shot*. Le résultat pour les femmes, par contre, est hyper spectaculaire. »

5.1.4 La diffusion du projet

Lors de l'entretien, j'ai demandé à Micheline de partager son appréciation de l'exposition à l'Écomusée du fier Monde après 10 mois.

Moi, je pensais, au départ, que nous exposerions les toiles et les gens diraient : « *c'est bien beau et voilà !* ». Là, l'exposition a pris de l'ampleur et de la profondeur. Vraiment, c'était magnifique! Les visiteurs pouvaient voir le travail des femmes par les toiles, mais aussi se saisir de la réalité de l'Auberge par tous les artéfacts que tu as ajoutés. On comprenait l'environnement des toiles. [...]. Je trouve que les gens, qui ne connaissaient pas l'Auberge, pouvaient se saisir de notre quotidien. Nous n'avons eu que de bons commentaires. Tout le monde a vraiment été très enchanté par l'exposition. Les gens ont été surpris que l'Auberge produise, avec toi, une telle exposition.

[...]

L'exposition a rapporté à l'Auberge, mais c'était un événement spectaculaire, plus promu, comme la performance numérique. Comme cela était lié au 30^e [anniversaire] de l'Auberge, au déménagement, à l'idée d'œuvres de femmes et une artiste qui prend tout cela et fait autre chose! Tu as fait une œuvre particulière avec tout cela. On a été chanceuses, car cela donne une autre manière de nous voir, de nous projeter dans la communauté. Tout le monde, ici, était bousculé par le résultat.

Même si Micheline souligne les apports de l'exposition pour l'organisme, elle évalue que c'était un « bonus ». Pour elle, c'était le processus du projet et la mise en place de l'espace de dialogue qui importait. Elle m'explique que le processus dans les ateliers « renforçait le pouvoir d'agir des femmes ».

Pour ce qui est de l'installation permanente des toiles sur les murs du nouvel établissement, ces œuvres génèrent des bienfaits au quotidien.

Comme nous avons installé les toiles dans les pièces qu'elles représentent ou tout près, cela crée plus de discussions. Cela crée des résonnances. Cela commémore notre histoire. Là, les gens nous parlent de la maison Wolfe. Les femmes qui ont participé voient leur contribution au projet. Lorsque l'on fait visiter l'Auberge, nous présentons notre cheminement. Ce sont des stations de l'Auberge, nos stations joyeuses. C'est une œuvre qui nous reste.

Cela génère également chez Micheline l'impression que le projet ne finira jamais, puisqu'elle côtoie les toiles au quotidien et qu'elles sont installées de façon permanente.

5.2 L'entretien avec l'animatrice aux activités de groupe

J'ai réalisé l'entretien avec Audrey Rainville le 9 février 2015, à son domicile. Audrey a travaillé à l'Auberge durant quatre ans à titre d'intervenante. Par la suite, elle a occupé la fonction d'animatrice d'activités de groupe durant dix-huit mois à temps partiel. C'est dans le cadre de ses activités de groupe que j'ai réalisé le projet *Risquer le rêve à plusieurs*.

Lors de l'élaboration du projet, Audrey était responsable de faire les liens avec l'équipe de travail, de mobiliser les femmes à participer au projet et de m'accompagner durant les ateliers. Elle a participé à 16 des 25 ateliers ainsi qu'aux trois moments de diffusion. Je l'ai consultée régulièrement durant l'ensemble du projet. Par contre, elle n'a pas été impliquée dans la préparation de l'exposition à l'Écomusée du fier monde puisqu'elle a quitté définitivement ses fonctions à l'Auberge en mars 2014.

Selon elle, sa participation aux ateliers a pris trois formes, celles de participante, d'intervenante et d'observatrice. Elle a dit qu'elle a participé aux ateliers au même niveau que les femmes. Elle explique :

Je me sentais comme une participante, bien que mon rapport à l'Auberge était différent. [...] Cela fait partie de l'approche féministe de se mettre au même niveau dans l'intervention. C'est sûr qu'en même temps j'avais un rôle d'intervenante de groupe.

En conséquence de son rôle d'intervenante, Audrey devait aussi s'occuper des demandes individuelles des femmes, s'assurer qu'elles comprennent bien les formulaires de consentement relatif aux images et voir au bon déroulement de l'atelier. Elle précise que lorsqu'il y avait un trop grand nombre de femmes autour de la table, elle préférait leur laisser la place et observer. Souvent, elle en profitait pour prendre des photos afin de documenter les rencontres. Elle croit que les femmes s'exprimaient librement à propos de l'Auberge en sa présence puisque cela faisait un bon moment qu'elle n'était plus intervenante de plancher.

Quant à ses motivations pour le projet, elles proviennent, d'une part, de son intérêt pour la création plastique, car elle croit que « cela permet de prendre conscience de son inconscient. Cela favorise la liberté d'expression, l'ouverture à l'interprétation, mais, aussi, l'expression indirecte des inquiétudes. » D'autre part, elle était également curieuse de voir l'évolution d'un groupe dans un tel projet à long terme. Cela lui permettait de vivre un processus de travail différent des activités qu'elle avait l'habitude d'animer.

5.2.1 La conduite du projet

Comme je l'ai mentionné précédemment, Audrey était intriguée par la démarche de groupe proposée par le projet. Elle a été surprise par cette démarche particulière.

Au début, je ne comprenais pas bien le projet. Je n'arrivais pas à tout saisir. Elles [les femmes] ont travaillé dans le cadre ponctuel d'une course à relais. Elles se passaient le flambeau. Ce n'était pas un groupe stable. Il y avait beaucoup de flexibilité. Étrangement, il y avait, pareil, un effet de groupe, mais plus inconscient. La force du groupe dans le temps ne s'est pas solidifiée.

Pour Audrey, les objectifs des ateliers se redéfinissaient chaque fois pour chacune des femmes. « L'espace était là pour qu'elles donnent leur opinion. Par contre,

certaines femmes, il fallait les pousser. Il fallait soutenir les femmes plus effacées pour qu'elles s'expriment. » Elle poursuit en précisant que, pour elle, nous avons assisté à une addition des contributions individuelles. Elle n'a pas senti le processus de groupe, mais plutôt une synergie. Par ailleurs, cette animatrice constate que cette dynamique était aussi efficace qu'une autre pour sortir de l'isolement les femmes, pour faire une action en groupe et pour créer un lieu d'échange sur l'enjeu du déménagement de la ressource d'hébergement.

Quant à la gestion de la collaboration, selon Audrey, les femmes décidaient ensemble de l'image à construire. Par contre, elle constate que le travail collectif sur la toile engendrait parfois des tensions entre les femmes. De plus, elle m'a expliqué qu'étant donné que le groupe n'était pas stable, il était difficile de faire une prise de conscience collective sur ces tensions pour les transcender. « On devait gérer les situations au présent avec peu de distanciation. » Elle ne croit pas que nous aurions pu régler les tensions ensemble étant donné que les femmes atteignent plus rapidement leurs limites en groupe, vu leur contexte de vie précaire. Selon elle, il était difficile d'approfondir la relation et d'intervenir sur place pour outiller les participantes à la vie de groupe, le contexte de l'Auberge et du projet ne le permettait pas.

Les deux critiques qui ressortent de son évaluation sont relatives au manque de rayonnement du projet au sein de l'organisme et au lieu physique des ateliers qui, selon elle, ne favorisait pas la participation des femmes. Tout comme Micheline, Audrey se questionne sur le lien entre le projet et l'équipe de travail. Elle se demande jusqu'à quel degré les idées véhiculées lors des ateliers ont été exprimées à la direction. Elle constate qu'il y a eu des lacunes dans la communication à cet effet.

Pour ce qui est des lieux physiques des ateliers, elle a souligné que c'était un lieu ingrat. Nous travaillions au sous-sol de l'organisme à côté d'un fumoir. Par ailleurs, pour elle, il est indéniable que l'idée de demander aux résidentes de l'Auberge de s'exprimer sur l'organisme et sa réorganisation était géniale. De plus, elle a partagé

le fait que les résidentes vivaient beaucoup d'insécurité par rapport au déménagement de l'Auberge et que le projet permettait de répondre à leurs questions à ce sujet.

5.2.2 Le rôle de l'artiste

Audrey a abordé avec franchise mon rôle d'artiste et d'intervenante dans ce projet. « Professionnellement, j'ai trouvé que ton ouverture favorisait que les femmes puissent exploiter leurs idées, peu importe qui elles étaient. « [Une] belle conjugaison de l'artiste et de la pédagogue. Tu faisais bien les étapes. Cela a généré un sentiment du pouvoir sur la place des femmes, on n'aurait pas pu le rêver. Les femmes prenaient leur place dans l'Auberge. »

Pour ce qui est de notre relation, elle m'affirme que : « Tu me laissais assez de place. Mais à certains moments d'animation, tu m'as coupé la parole. » C'est-à-dire qu'Audrey s'est sentie brimée les quelques fois où je l'ai interrompue. Les trois soirs où cela s'est produit, on en a discuté à la fin des ateliers. Elle convient que nos rapports étaient directs et respectueux, malgré ces anicroches.

5.2.3 La multimodalité

Selon Audrey, les ateliers de création numérique étaient très concrets pour les femmes qui pouvaient voir en direct leur réalisation. Elle m'explique qu'il était intéressant de voir que les participantes pouvaient écrire, s'enregistrer, choisir des images et choisir leur médium.

J'ai été très impressionnée de la réceptivité [des participantes] par rapport au numérique. Ha! Les femmes ont plus *tripé* à trouver des mots sur les pièces et la musique, les sons... Jonction entre images et son. Travailler en équipe de deux, oui! Les scénarios, c'était difficile, mais elles les ont faits. Il fallait être très présentes. Les performances nécessitaient beaucoup de soutien.

Pour ce qui est des défis et de la prise de risques qu'a impliqués ce projet pour les participantes, Audrey répond que « les femmes ont goûté [à] quelque chose de

nouveau... Les femmes ont exposé leur vulnérabilité. Elles se sont exposées... avec toi. Elles ont osé dire leurs idées par rapport à l'Auberge. » Elle croit que les risques ont varié selon « là où on en était dans le projet ». De plus, elle constate que les femmes étaient plus constantes, plus impliquées dans le volet numérique du projet.

Ce n'était pas des femmes qui *trippaient* peinture. Ce n'était pas toutes des personnes artistiques, quoique [certaines étaient] plus [attirées par la] musique ; d'autres, l'écriture, les mots. Ce n'était pas des femmes qui venaient dans les ateliers hebdomadaires ou traditionnels. On est allé chercher d'autres types de femmes.

5.2.4 La diffusion du projet

Quant à la diffusion publique des performances, pour Audrey, ce n'était pas « l'élément fort de la démarche ». Elle appuie son propos en rappelant que les femmes se sont réalisées autant dans les performances privées au centre Hexagram que dans celles, publiques, à l'événement Fin Novembre. Bien que l'ensemble du processus était plus important que les œuvres et leur diffusion, elle constate, en même temps, que :

[l]a présence du public était importante pour les femmes. Les femmes en général [...] ne pren[nent] pas [leur] place pour des raisons extérieures, des fois des raisons intrinsèques. Là, l'espace était donné et elles l'ont pris. Tu les as accompagnées. Les femmes ont fait ce qu'elles avaient le goût de faire. C'était du *live*. Elles ont eu le sentiment d'être entendues. Elles étaient fières de leur projet.

À la place Émilie-Gamelin, j'ai vraiment senti que les femmes se sont appropriées la performance. J'ai senti qu'elles réalisaient leur spectacle et qu'elles avaient du *fun*. Cela a niaisé beaucoup avant le départ, mais elles sont restées là, même malgré le froid et la pluie.

Pour ce qui est de l'exposition des œuvres au musée, Audrey a été bouleversée lors de sa visite. Ce fut un moment rempli d'émotion.

Quand je suis rentrée au musée, cela m'a [sic] rentré dedans. C'était vraiment, vraiment beau. Je ne sais pas. Comme public, parce que je n'ai pas travaillé sur le projet à cette étape-là, cela faisait dans le *dash*. La voix des femmes [étaient mises] en valeur et, en même temps, il y avait plein de détails qui parlaient de la réalité des femmes. Les objets de base. La réalité dure.

J'ai vérifié auprès d'Audrey comment elle percevait le fait que j'aie ajouté aux œuvres exposées des créations personnelles. Pour elle, c'était complémentaire. Cela permettait de parler de l'Auberge « sous toutes ses formes ». En fait, elle trouve que l'exposition soulignait vraiment le 30^e anniversaire de l'Auberge en permettant au public de « voir globalement l'Auberge Madeleine ». Elle souligne que « les panneaux et les cartels expliquaient bien la nature des œuvres exposées ».

5.3 L'entretien avec une participante

Charlène¹⁵ a participé à un entretien le 25 avril 2014 à l'Auberge Madeleine. Elle a entre 51 et 60 ans. Elle fréquente l'Auberge depuis 2014 comme résidente. Elle s'intéresse aux arts et à l'écriture. Elle affirme être sensible à la cause des femmes. Elle a participé à la réalisation de la dernière toile, celle du salon, en avril 2014.

Dans un premier temps, je lui ai demandé si les objectifs du projet ont été atteints. Charlène affirme que les objectifs ont été « absolument atteints ». Elle précise : « [j]e ne t'envoie pas de bouquet de fleurs. Si les toiles n'étaient pas sur les murs, cela serait *drab*. C'était un bon choix de faire ce projet ». Elle ajoute :

¹⁵ Il s'agit du pseudonyme choisi par cette répondante en vertu de son désir de garder l'anonymat.

Cela a été le fun de voir les toiles partout dans la maison [à mon retour à l'Auberge]. Cela me parle beaucoup. Entre femmes, on se parle beaucoup des toiles qui sont partout dans la maison. Cela représente bien l'Auberge Madeleine. Et ces toiles réchauffent la maison. On est en difficulté et [les toiles] nous permettent d'être ensemble tout le temps sur la toile. Il y a une femme [représentée] sur la toile que j'ai connue après. Cela nous immortalise.

5.3.1 La cocréation

À la question quel verbe utilise-t-elle pour décrire sa contribution au projet, Charlène affirme qu'elle a contribué ou collaboré à l'œuvre. Pour elle, le terme de cocréation implique deux personnes. Afin d'évaluer s'il y a eu une réelle cocréation, je lui ai demandé si elle sentait qu'elle avait pu contribuer et participer à la prise de décisions lors des ateliers. Charlène a répondu : « Oui, j'ai contribué à mon goût, même que j'ai trop pris de place durant l'atelier. » Elle m'a assurée avoir pu faire ce qu'elle voulait sur la toile et avoir participé aux décisions. Par ailleurs, elle a mentionné au moins à deux reprises comment elle était nerveuse au début de l'atelier.

J'étais nerveuse durant les échanges au début des ateliers. Cela gênait les femmes de parler. Le fait d'être enregistrées gênait certaines personnes, mais cela ne me gênait pas trop. Les femmes ont pu s'exprimer. Tu travailles dans une des meilleures maisons. En général, les femmes ne sont pas menteuses. Elles se sont exprimées. S'il y avait eu des intervenantes, cela les aurait rendues moins à l'aise.

Je me sentais comme... Oups! J'avais beaucoup de choses à dire et toi, tu m'as fait sentir que je devais me restreindre. J'ai ravalé un peu. J'ai [eu] un petit malaise. Je voulais dire tout ce que je fais. Et là, tu m'as fait comprendre qu'il y avait d'autres personnes. Tu m'as centrée. J'ai appris à te connaître. Tu aurais pu me dire que tu t'intéressais à ce que j'avais fait, mais que tu n'avais pas le temps de m'écouter.

Pour faire suite à cette réponse, j'ai demandé à Charlène de me donner un conseil pour que les femmes se sentent plus à l'aise de s'impliquer dans le projet et de participer aux décisions. Elle m'a répondu qu'elle ne voulait pas me donner de conseils. Elle m'a dit ainsi : « Tu as bien fait. Tu t'es occupée du groupe ».

Fait à noter, Charlène précise qu'elle a beaucoup apprécié le travail fait par les autres participantes sur la toile. Elle m'a parlé positivement de l'apport de la femme qui a fait les quenouilles et de celle qui a fait les souliers, etc. Elle m'a expliqué qu'elle a compris qu'elle devait aussi regarder les autres.

De plus, la notion de plaisir est importante pour Charlène lorsqu'elle participe à une activité. Si elle n'a pas de plaisir, elle ne reste pas. Elle résume l'apport de ce projet pour elle et pour la société en général en précisant :

J'ai senti une grande liberté. Cela s'est passé dans l'harmonie totale lors de mon atelier. C'était important que cela soit ainsi. On voulait mettre notre âme, notre peine, notre côté féminin, d'entraide, le contact avec les intervenantes. On voulait faire sentir aux gens ce que l'on vivait, même si on se chicane. Le lendemain, on s'explique et on se comprend. Vivre en microsociété avec plusieurs femmes avec des problèmes, ce n'est pas toujours évident.

5.3.2 Le rôle de l'artiste

Pour Charlène, outre de les accueillir et de les mettre à l'aise, mon rôle était de rassurer les participantes au moment de peindre sur la toile.

Quand tu as dit que « l'on peut tout refaire. N'hésitez pas à vous tromper. On va corriger. C'était important pour moi. Je ne voulais pas gâcher une toile. Tu nous aidais à oser, en nous donnant le droit à l'erreur.

De peindre sur une photo et de poursuivre un travail déjà commencé a été un gros défi pour cette femme. « J'ai eu des craintes de gâcher le travail sur la toile. Je ne faisais pas de peinture avant. » À la fin de l'entretien, Charlène est revenue sur la notion de risque : « Je pensais que je n'arriverais pas à faire mes fleurs. Je pensais gâcher la toile. » (voir fig. 5.2).

5.3.3 La multimodalité

J'ai demandé à Charlène ce qu'elle avait aimé le plus dans l'atelier. Je lui ai rappelé que nous avions réfléchi à la pièce en identifiant les symboles, les objets, les odeurs, les couleurs, les souvenirs, les concepts qui s'y rattachent. Je lui ai rappelé qu'elle

pouvait écrire, dessiner, peindre sur la toile. Elle s'est attardée aux codes et aux genres de représentation qu'elle a réalisés en parlant des symboles et des indices photographiques sur la toile.

En se référant à la toile à laquelle elle a contribué, Charlène m'a expliqué qu'elle aimait le fait que les participantes ne soient pas intervenues en peinture sur toute la toile. Le groupe a choisi de conserver quelques endroits où l'on peut percevoir l'image photographique d'origine sur le canevas (*voir fig. 5.1*). Donc, la notion d'indice de l'image photographique à travers la peinture et l'écriture l'intéressait. Quant à sa contribution, elle me raconte qu'elle a peint « une gerbe de fleurs sur la toile avec un œil qui pleure et un œil qui a un cœur autour ». Elle dit avoir aimé pouvoir réfléchir aux symboles dans une œuvre.

5.3.4 La diffusion du projet

Bien que Charlène n'ait pu aller voir l'exposition, elle a ressenti de la fierté à savoir que sa toile avait été exposée. Ce fut une expérience positive pour elle. « J'ai pu dire à ma famille que j'ai exposé cette année. » Charlène a mentionné à plusieurs reprises qu'elle ne peut pas aborder le fait qu'elle est sans-abri dans sa famille, puisque c'est un sujet tabou et honteux. Elle précise à ce sujet :

Je suis contente que tu aies fait ce projet avec l'Auberge. De mettre sur la *map* les rejets de société. Même pour celles dont c'est un mode de vie. Il faut en parler avec les arts, une image. Pour moi, ce projet a un très grand sens. Tu as vraiment saisi comment on est dans nos chambres et comment on peut se sentir petit. On le voit sur le carton d'invitation du projet.

Finalement, Charlène mentionne que le projet lui a donné le goût de peindre. Depuis, elle participe à des ateliers de peinture dans un centre de loisirs de quartier.

En guise de conclusion pour ce chapitre, je soulignerais quelques aspects de ces entretiens qui me semblent importants. Tout d'abord, bien que j'aie mené ces entretiens, je constate que les trois répondantes se sentaient libres de répondre aux questions, puisque chacune d'elle a soulevé mes manquements dans la conduite du

projet ou des ateliers. Toutes les répondantes ont corroboré que le projet a atteint ses objectifs. Micheline m'a fait prendre conscience des tensions qui se vivaient à l'Auberge lors du déroulement de projet. Ensuite, Audrey et Charlène m'ont confirmé que les participantes ont réellement pu participer aux décisions lors des ateliers et qu'elles ont cocréé les œuvres. Pour ce qui est de mon rôle d'artiste dans ce projet, j'en déduis que les répondantes le perçoivent autant comme celui d'une intervenante (ou pédagogue) que d'une artiste. Quant à l'usage de la multimodalité, Audrey et Micheline ont validé l'impact positif pour les participantes de la réalisation de l'œuvre numérique multimodale. Finalement, pour Audrey et Micheline, le processus vécu dans les ateliers était plus important que le résultat final. Elles ont apprécié les moments de diffusion des œuvres, mais ce n'était qu'un bonus, tandis que Charlène m'a expliqué combien ce fut valorisant pour elle que sa toile soit exposée dans un musée.



Figure 5.1 Participante lors de l'atelier sur le salon, avril 2014.



Figure 5.2 Majeau, C et 8 participantes, (2004), Le salon [peinture sur impression à jet d'encre]. Collection de l'Auberge Madeleine.

CHAPITRE VI

INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS

Dans ce chapitre s'entrecroisent toutes les données analysées et l'état des connaissances pour que le sens de cette recherche émerge. L'interprétation sera faite par la triangulation des données issues de l'analyse de mon récit de projet et des trois entretiens semi-dirigés, en lien avec l'état de mes connaissances théoriques. Ce travail d'analyse me permettra de tirer des conclusions en regard à ce que je mets en œuvre dans ce type de projet. Je commencerai par déterminer la nature de mon expérimentation, puis je reviendrai sur le concept des arts communautaires, ainsi que sur les ancrages contextuels et micropolitiques du projet. Par la suite, j'approfondirai les notions découlant de la cocréation pour ouvrir le dialogue, l'usage de la multimodalité pour encourager la participation et la diffusion pour sortir de « l'entre-nous ». Je terminerai ce chapitre avec les apports de ce projet pour les protagonistes.

6.1 La nature du projet *Risquer le rêve à plusieurs*

6.1.1 Un projet rassembleur au cœur de l'organisme

Pour moi, *Risquer le rêve à plusieurs* était plus qu'une commande à réaliser pour répondre aux besoins identifiés par la ressource d'hébergement pour femmes sans-abri, l'Auberge Madeleine, c'était aussi une occasion d'expérimenter la cocréation et la multimodalité. Ce projet de création artistique s'inscrit en filiation des arts communautaires, mais il a été adapté à la conjoncture de l'organisme où il se déroulait et à la situation des participantes. Tout comme le mentionnent Lee et Fernandez (1999) à propos des arts communautaires, ce projet réunissait une artiste

et les membres d'un organisme autour d'une cocréation réalisée dans une optique inclusive et d'échanges respectueux. Le processus de création faisait partie intégrante de l'œuvre, à tel point que nous avons réinvesti les artéfacts issus de la création dans la production d'autres œuvres. Ainsi, j'ai réalisé une œuvre numérique multimodale avec les femmes et une installation présentées dans le cadre de l'exposition au musée. Le travail a été réalisé avec un souci de réciprocité pour que toutes les protagonistes bénéficient des résultats de ce projet, tout comme l'indiquent Lee et Fernandez à propos de projets d'art communautaire (p. 7).

Par ailleurs, c'est au chapitre du processus de prise de décision que ce projet diverge des principes promus dans les arts communautaires (Engrenage Noir, 2011; Lachapelle, 2011; Lamoureux, 2009, 2010b; Sioui Durand, 2011). D'une part, j'ai assumé la mise en œuvre de ce projet en restant maître d'œuvre¹⁶ de la conduite du projet. D'autre part, les femmes étaient invitées à cocréer à partir d'une proposition déjà établie. De surcroît, je me suis assurée qu'elles participaient pleinement aux décisions lors de leur présence en atelier. Par ailleurs, je dois admettre que les participantes n'étaient pas impliquées dans l'ensemble de la conduite du projet. C'est avec la directrice de l'organisme et l'animatrice des activités de groupe que je gérais la conduite de ce projet. Ainsi, les stratégies utilisées pour la gestion des décisions et des tensions s'écartent des principes véhiculés dans les arts communautaires où les participantes sont impliquées dans tous les aspects du projet. Je crois tout de même avoir laissé un réel pouvoir de décision aux participantes durant les ateliers, comme l'ont souligné Audrey et Charlène lors des entretiens. Tout comme le mentionne Charlène, je trouve que les œuvres achevées représentent réellement la pensée et les idées des participantes. De plus, la comparaison entre les écrits de ces dernières et leurs toiles le démontre clairement (voir sect. 4.1.4).

¹⁶ Ce terme est utilisé par Tremblay pour parler des différentes postures de l'artiste dans les projets « *d'art qui relie* » (2013, p. 150).

Est-ce que la conduite du projet aurait pu être menée autrement? Certainement, mais j'ai fait le choix de me concentrer sur l'espace d'échange, tant par la parole que par la création, plutôt que sur l'expérience de la conduite de projet collective. De tout mettre en œuvre pour créer un espace de dialogue me semblait primordial. White (2011) explique bien la nécessité d'établir une collaboration authentique et que chacune d'elle est unique (p. 332). En se référant aux nuances qu'apporte Fiala (2005) sur la collaboration, il explique que certaines collaborations sont plus directives, d'autres plus coopératives (tel que cité, *ibid.*). Je crois que ma conduite de projet était assez directive, mais que le travail en atelier était totalement coopératif.

6.1.2 Un projet contextuel et micropolitique

Avec du recul, je peux affirmer que le projet était réellement ancré dans le contexte de l'organisme et tenait compte de la réalité sociale et psychologique des participantes par ses visées, ainsi que par les stratégies et les moyens que j'ai déployés pour réaliser sa mise en œuvre. L'analyse de mon récit de projet et des trois entretiens avec les participantes démontre comment j'ai pris en compte la situation d'instabilité et de vulnérabilité des résidentes, de même que les résistances des travailleuses pour développer une conduite de projet et d'atelier originale. Je me suis vraiment demandé ce que le contexte permettait et n'ai pas seulement cherché à appliquer l'approche théorique des arts communautaires.

Risquer le rêve à plusieurs tenait compte de la réalité de la vie des femmes en offrant des ateliers autonomes les uns des autres, et de la mission de l'organisme en abordant le projet par les lieux de vie qu'offre l'Auberge. Ainsi, je me suis adaptée à leur réalité en proposant un processus de création écourté et en considérant la disponibilité et les capacités des femmes. J'ai évité de gérer les tensions et les conflits collectivement, et ce, avec l'accord de l'organisme et de l'animatrice avec qui je travaillais. Cette stratégie m'a permis d'être en phase avec la réalité de la ressource et des femmes, et de ne pas me perdre dans les multiples histoires de vie que partageaient les participantes tant résidentes que travailleuses. Par contre,

comme l'ont mentionné la directrice et l'animatrice de groupe lors des entretiens, le rayonnement interne de ce projet aurait pu être plus grand si la fréquence de ma présence avait été plus soutenue dans l'organisme et lors des réunions d'équipe.

Risquer le rêve à plusieurs répondait également à un enjeu micropolitique de l'organisme, tout comme le font les projets d'art engagé (Sioui Durand, 2011). L'objectif fondamental de ce projet pour la directrice était de développer l'adhésion des femmes qui fréquentent l'Auberge Madeleine à un projet de délocalisation de l'organisme afin de mieux répondre aux besoins des femmes en situation d'itinérance. L'atteinte de cet objectif était d'autant plus importante que ce projet rencontrait de la résistance au sein de l'équipe de travail. La directrice a bien expliqué lors de l'entretien pourquoi la création d'un lieu d'échange sur la future délocalisation fut salutaire autant pour les résidentes que pour les employées. Elle a utilisé la métaphore du cordon ombilical pour démontrer en quoi le projet rappelait l'importance d'aller de l'avant avec cette délocalisation.

Ainsi, en ramenant le sujet du « déménagement » dans une création, cela obligeait toutes les femmes à nommer leurs préoccupations et leurs positionnements face à cette délocalisation, et à ne pas perdre de vue le sens de ce projet dans une période difficile. *Risquer le rêve à plusieurs* était une « sorte de catalyseur pour que la rencontre s'effectue de la façon la plus riche possible », comme le mentionne Pelletier à propos du rôle des arts communautaires (tel que cité par Lamoureux, 2009b, p. 120). En conséquence, la dimension micropolitique émanait du processus même, par le choix de proposer la cocréation d'une œuvre avec des femmes marginalisées en tant qu'actrices et sujets (Rouillé, 2005, p. 240), mais également par le fait de soutenir une démarche de développement de l'organisme qui voulait mieux répondre aux besoins des femmes.

En regard des balises de Sioui Durand (2011) à propos du sens politique du projet, je crois que ce dernier a contribué à une prise « de conscience inédite du réel » par les échanges entre les femmes lors des ateliers et par les activités de diffusion publique (p. 24). Il a offert « une possibilité émancipatoire, même momentanée

ou indirecte du contrôle social » (*ibid.*), particulièrement pour les participantes résidentes qui ont pu exprimer leur vision sur l'organisme qui les hébergeait. Les femmes sont sorties de leur statut d'usagères de services d'urgence pour devenir citoyennes ayant un regard critique sur l'organisme d'hébergement. Les trois répondantes aux entretiens abondaient en ce sens. Audrey parlait de la réussite du projet par la création d'un espace de dialogue pour répondre aux questionnements et aux craintes des résidentes au sujet de la délocalisation, de même que du sentiment de pouvoir dans la création : « Les femmes ont osé dire leur idée par rapport à l'Auberge » (A. Rainville, *voir* p. 94). Cela contribuait également à favoriser leur pouvoir d'action, leur « agentivité » comme l'explique Leduc (2012, p. 167). Par ailleurs, je considère que le projet n'a pas vraiment « réformé les institutions culturelles en permettant l'éclosion des différentes injustices sociales » comme l'identifie Sioui Durand (2011, p. 24). Il a plutôt contribué à sensibiliser d'abord les travailleuses de l'Auberge aux capacités des femmes qu'elles hébergent puis, le large public.

6.2 La cocréation pour ouvrir le dialogue

Comment mettre en œuvre un espace de cocréation à l'Auberge Madeleine? Cette question me semble toujours pertinente tant les possibilités sont multiples. Bien que de nombreux auteurs parlent de la collaboration en art avec des non-artistes, rien de tel que d'être confrontée à la pratique pour comprendre la complexité des rapports humains dans la réalisation d'un projet commun. Pour répondre à cette question, je me dois de démontrer les stratégies que j'ai déployées pour favoriser la participation des femmes et répondre à une seconde question : outre les échanges entre les participantes, y a-t-il réellement eu de la cocréation dans ce projet?

6.2.1 Une mise en œuvre stratégique pour la cocréation

L'analyse de mon récit de projet (*voir* chap. 4) et celle de l'entretien avec l'animatrice des activités de groupe (*voir* sect. 5.2) permettent d'identifier les étapes empruntées pour établir la cocréation. J'ai identifié cinq éléments structurant ma conduite de

projet qui convergent avec les écrits sur la cocréation ou la collaboration participative, particulièrement ceux de Lee et Fernandez (1999), et de Tremblay (2013) :

- 1) Prendre en considération le contexte social, historique et politique dans lequel s'inscrit le projet, donc avoir une capacité d'écoute et d'analyse du milieu;
- 2) Proposer un retournement de la commande et une conduite de projet ancré dans les préoccupations des personnes et de l'organisme tout en tenant compte de leurs capacités;
- 3) Opter pour une posture éthique claire et réaliste à propos des rôles de chaque personne, de la manière de prendre les décisions ainsi que des principes, intentions et ambitions qui nous animent en tant qu'artiste;
- 4) Mettre la création et sa diffusion au cœur du projet comme moyen de créer la rencontre et de la matérialiser dans une œuvre commune;
- 5) Préparer minutieusement le projet pour être dans un état de présence maximale lors des ateliers de cocréation.

J'aurais aimé pouvoir développer davantage chacun de ces points, mais à cause de l'ampleur que cela implique et des limites de cette recherche, je ne m'attarderai qu'aux points qui me semblent les plus significatifs dans ce projet.

La conduite d'un projet de cocréation

À l'instar de Tremblay (2013), je constate que la préparation du projet est fondamentale à son bon déroulement. Elle va de la construction d'une relation de confiance avec l'organisme à la préparation logistique des lieux pour accueillir les participantes. Je crois y avoir consacré tout le temps nécessaire, soit de mai à octobre 2012. Quand le projet a débuté, si l'aboutissement des œuvres était encore une énigme, les objectifs et la conduite du projet étaient très clairs. *Risquer le rêve à plusieurs* n'était pas seulement construit pour permettre aux participantes d'exprimer leur vision de l'organisme, il s'inscrivait dans les enjeux immédiats de l'organisme et

des femmes résidentes. J'en déduis qu'une des raisons du bon déroulement de ce projet réside dans le fait que « la collaboration participative » s'est construite à partir d'un « problème à résoudre » et non sur mon désir d'artiste d'entrer en relation avec des populations marginalisées, comme l'explique Wright (2004, p. 200). De plus, je crois que le projet prenait tout son sens par le fait que le thème exploré entraînait en résonnance avec la situation des participantes et la problématique abordée, soit les lieux de vie transitoires qu'offre l'Auberge à des femmes qui n'ont plus de toit.

À la lumière des paramètres de White (2011), j'ai fait preuve d'écoute du milieu et de souplesse dans la gestion de la collaboration. J'ai consciemment évité d'aborder, sur les conseils de l'animatrice des activités de groupe, les tensions avec les participantes résidentes lors des ateliers. J'ai choisi de résoudre les problèmes en dehors des ateliers. Lors de notre entretien, Audrey a bien rapporté le danger qu'aurait impliqué la résolution de problèmes collective puisque les femmes vivent une situation d'insécurité et de stress déjà assez grande. Les femmes étaient présentes sur une base volontaire et désiraient passer un bon moment. Charlène a été assez claire : « quand je n'ai pas de plaisir, je ne reste pas ! » Le climat était respectueux et agréable, mais il y avait tout de même beaucoup de douleur et de craintes qui s'y partageaient.

La reconnaissance de la singularité de chacune des participantes comme sujets et actrices du projet fut un aspect délicat, mais combien porteur de création. Cette approche inspirée du cinéaste pédagogue Bergala (2006) fut garante de l'implication des participantes dans le projet. Les femmes en situation de grande précarité sont fragiles et peuvent désorganiser un groupe facilement (M. Cyr, 20 mai 2015). De laisser cours à leur particularité peut générer des tensions dans un groupe. En ce sens, Audrey avait constaté que les femmes n'étaient pas tendres entre elles durant le travail de production. Charlène illustre d'ailleurs bien sa singularité lorsqu'elle rapporte qu'elle prenait beaucoup de place et voulait échanger principalement avec moi durant l'atelier (*voir* sect. 5.3.2). Pour Bergala, la démarche de production avec les personnes participantes doit inclure une part de création individuelle et une autre de création collective. Ainsi, un temps de réflexion individuelle était prévu afin

d'alimenter l'échange collective sur la pièce. Nous devions ensuite décider ensemble de l'élaboration de l'œuvre. Par la suite, chacune pouvait réinvestir leurs réflexions écrites, dessinées, imagées ou symboliques dans une toile collective. L'analyse des écrits des participantes et des œuvres démontre que ce fut une stratégie intéressante puisque les femmes ont vraiment inscrit leurs intentions individuelles dans l'œuvre collective et que cette accumulation multimodale de représentations formait un grand tout cohérent.

Je crois que, comme artiste, j'ai favorisé « l'apparition d'une subjectivité commune au cœur même de l'expérience » (Lamoureux, 2009, p. 127), et que j'ai laissé de côté ma conception personnelle de ce que devaient être les œuvres, au profit du groupe. Je suis persuadée que les participantes avaient tout l'espace et le pouvoir de cocréer les œuvres, qui sont des ingrédients essentiels dans le processus de cocréation (Lamoureux, 2009, p. 122). Les représentations sont originales, je m'y retrouve comme artiste, mais elles ont peu à voir avec mes productions personnelles. Ceci me semble une preuve que nous avons vraiment cocréé.

L'attitude éthique de l'artiste

Pour ce qui est du principe de cocréation, je constate que nous avons vraiment produit des œuvres uniques qui ne ressemblent en rien à ma production personnelle. C'est le résultat du travail collectif. Ainsi, je m'aperçois que j'ai une grande prédisposition à me fondre dans les intentions et les préoccupations des femmes avec qui je travaille. Je suis peut-être trop empathique. Lors des ateliers, je soutenais les femmes, je travaillais avec elles, mais surtout je créais l'espace de la rencontre. J'étais dans une esthétique relationnelle où je créais la rencontre comme, le définit Bouriaud (2001).

Cette posture « d'être au service » des participantes a fait en sorte que j'oscillais constamment entre le rôle de pédagogue et d'artiste, et ce, même si je participais à l'acte de créer avec elles. Étant donné mon passé d'organisatrice et d'enseignante, je ressentais un grand besoin d'actualiser ma posture d'artiste. Pour prendre une distance, il devenait impératif de rendre ma propre vision de l'organisme et mon

expérience vécue avec les femmes à la fin du projet. Cette phase a été importante dans ma démarche personnelle de création. Ce besoin d'apparaître comme artiste, et non seulement comme femme qui a accompagné des milliers de personnes comme organisatrice et enseignante des arts plastiques, rendait impératif de sortir à mon tour de l'invisibilité. « Faire avec » les gens implique d'apparaître avec eux avec ma singularité. Aussi, dois-je mieux équilibrer mon implication dans la cocréation ou poursuivre ma création au moment de la diffusion? Dois-je créer par la réactivation du projet dans la documentation comme le font certains artistes? Ces questions restent à être développées.

Finalement, si pour moi, il s'agit de cocréation, les participantes, elles, n'utilisent pas ce terme. Je crois que c'est un concept d'artiste. C'est-à-dire que j'ai pu relever, lors des entretiens et des ateliers, que les participantes ne nommaient pas ainsi leur implication dans le projet ni leur geste de création. Elles parlaient de leur contribution ou de leur participation. Peut-être devrais-je davantage parler d'une collaboration participative comme White (2011) et Wright (2004)? Ou encore, d'une approche visant la cocréation? Cela serait également en phase avec les adaptations que j'ai faites dans la gestion de la collaboration. Toutefois, cela ne veut cependant pas dire qu'il n'y a pas eu de cocréation lors du projet. Ce qui me porte à constater qu'il faut élargir ma conception des arts communautaires afin de tenir compte du contexte du projet et des personnes participantes.

6.3 La multimodalité comme outil pour encourager la participation

L'usage de la multimodalité dans ce projet a été exploité à deux moments. Dans un premier temps, elle est présente lors de l'exploration du sujet de création en proposant plusieurs modes d'expression, soit l'écriture, le dessin, la parole. Dans un deuxième temps, elle se manifeste lors de la cocréation d'une œuvre numérique à partir des artéfacts issus de la production des toiles. Si l'usage de plusieurs disciplines artistiques est valorisé dans les arts communautaires (Engrenage Noir, 2011), la création multimodale sur support numérique y est plus rare.

L'intérêt d'utiliser la multimodalité sur support numérique est de proposer une forme de création en lien avec les usages technologiques d'aujourd'hui. Ce projet me confirme le potentiel social de cette approche, tout comme le pensent Harste (2010) et le Groupe de littératie médiatique multimodale (2012), et son potentiel artistique, comme le démontrent les travaux de l'équipe de recherche *Hybridité, multimodalité et pratiques de création informelles des jeunes*. La multimodalité me semble contribuer à favoriser l'intégration des personnes à la société, et à développer des modes de représentation et de communication de plus en plus complexes. Les entretiens avec Micheline et Audrey ont confirmé que les ateliers numériques ont attiré des femmes peu intéressées par les activités de groupe et les ateliers de peinture. Ces femmes n'étaient pas plus éduquées que les autres, même que certaines vivaient des situations de grande détresse et avaient d'importants troubles de santé physique et mentale. Micheline m'a longuement parlé de leur fierté lorsqu'elles ont réalisé la performance numérique en public et de l'impact sur sa propre vision de leurs grandes capacités. Je crois que ce fut l'étonnement de constater que certaines femmes en situation d'itinérance chronique étaient assez alertes, avec l'apport d'un soutien adéquat, pour réaliser des performances multimodales numériques.

Les participantes aux ateliers numériques étaient moins nombreuses, mais elles se sont vraiment engagées dans l'ensemble du processus de décision à partir de la programmation. Nous avons travaillé ensemble et elles ont contribué à modifier le projet de base. De plus, je réalise que les femmes ont été plus audacieuses dans la programmation des œuvres numériques que dans les peintures. Elles ont modifié une grande partie des éléments de la proposition initiale tels que les matériaux de base, une partie de la programmation et ajouté des éléments sonores non prévus. Elles se sont impliquées de façon plus constante dans les ateliers. Est-ce la nature du médium ou le fait qu'il y ait eu des rencontres plus rapprochées avec un noyau de femmes plus stable qui a permis cette plus grande autonomie? Par comparaison, dans la réalisation plastique, les femmes n'ont pas transcendé la proposition de départ. En fait, les femmes ont conservé la structure de l'image. Elles ont changé les

couleurs, ajouté des objets, inscrit des mots, tracé des symboles, mais la pièce reste reconnaissable. Il me semble plus facile d'amener les gens dans une esthétique inhabituelle par l'usage du numérique qu'avec la stratégie utilisée pour les toiles.

Peut-être que ces pratiques numériques sont plus en adéquation avec les modes de communication usuels, comme le démontrent les recherches sur la littératie médiatique multimodale (Lebrun, Lacelle, Boutin, 2012). En outre, elles semblent permettre une plus grande agentivité des personnes (Leduc, 2012, p. 167). Par la démonstration des capacités des participantes lors de la performance numérique, le projet multimodal de création a contribué à une certaine reconnaissance sociale (Leduc, 2012). Il y a eu une déconstruction des stigmates qui enferment ces femmes sans-abri. Cela a aussi contribué à élargir positivement la perception des femmes sans-abri chez les travailleuses et la directrice de l'Auberge. J'ai observé les mêmes réactions d'étonnement de la part des enseignants et de la direction de l'école lorsque mes élèves en difficulté et moi-même avons présenté notre performance numérique (voir sect. 1.2.2). Les personnes ont des capacités et des intérêts insoupçonnés à révéler.

Malheureusement, je n'ai pu réaliser d'entretien avec des femmes ayant participé aux ateliers numériques. Mes observations restent à être appuyées. Ainsi, dans un prochain projet, je devrais trouver les moyens de documenter l'appréciation de participantes et leurs impressions sur le projet afin d'identifier ce qui les motive à s'impliquer dans ce type de projet et les apports pour les personnes participantes. Cela me permettrait de vraiment cerner l'intérêt d'utiliser la multimodalité sur support numérique et analogique en milieu communautaire ou scolaire.

6.4 Les espaces de diffusion pour sortir de l'« entre-nous »

Le choix d'entreprendre des démarches pour diffuser *Risquer le rêve à plusieurs* a impliqué un travail colossal. Comme pour tout autre artiste, il n'est pas facile d'exposer ses œuvres. Par ailleurs, ici les démarches n'engageaient pas que ma carrière, mais un grand nombre de personnes. Tout d'abord, ce n'est pas facile d'arriver à diffuser un projet d'art communautaire qui n'a généralement pas la qualité

technique et esthétique d'autres types de production dans le milieu des arts. Bien qu'il y a de plus en plus de pratiques artistiques dont le processus est une partie constituante de l'œuvre, notamment certaines œuvres performatives ou conceptuelles, dans les arts communautaires le processus de création peut se confondre avec la notion d'intervention sociale. C'est ce qui ressort de l'analyse des entretiens. Il faut expliquer que ce n'est pas du divertissement pour les participantes ou un acte de bienfaisance de l'artiste, mais bien une démarche artistique. Le chemin pour faire reconnaître cette pratique reste à être défriché.

Pour arriver à exposer le projet, il m'a fallu trouver un diffuseur et négocier la question de l'auteur, la présentation des participantes et la préservation de l'intégrité du projet; il fallait aussi s'assurer que les participantes aient accès à l'exposition sans frais. Les questions éthiques étaient importantes pour le diffuseur et pour moi-même. On ne peut exposer la vie de personnes vulnérables sans précaution quant à leur consentement et leur sécurité. De plus, j'ai dû convaincre l'organisme partenaire de l'intérêt d'exposer le projet hors des murs de l'organisme. Pour lui, le processus de projet qui permettait d'améliorer le climat à l'Auberge ou encore l'installation des toiles dans l'Auberge que les femmes côtoient chaque jour était suffisant. Comme je l'ai mentionné précédemment, la directrice de l'Auberge et l'animatrice des activités nuancent les apports de l'exposition par rapport aux bienfaits de l'ensemble du projet : « Ce fut fantastique, mais éphémère » (M. Cyr, sect. 5.1.4). Ces propos démontrent l'importance de défaire les préjugés quant à cette forme d'art, alors qu'il y a tant à faire pour combattre la pauvreté. Il faut également convaincre que le milieu des arts peut contribuer au rayonnement des causes sociales.

Avec du recul, je ne puis que constater que le contexte de l'exposition fut difficile. Les visions de l'Auberge et du musée étaient fort différentes. D'une part, l'Écomusée du fier monde était intéressé par cette exposition pour actualiser sa mission sociale en exposant un projet fait avec des femmes sans-abri. D'autre part, l'Auberge souhaitait profiter de cette exposition pour célébrer son 30^e anniversaire. Je me suis donc retrouvée à concevoir une exposition dans un espace muséal particulier et dans un contexte de fête, avec des œuvres conçues sur un enjeu conjoncturel de

l'Auberge. J'ai dû m'adapter à ces différentes attentes et faire de mon mieux. Aujourd'hui, je crois que je m'accrocherais davantage à la nature du projet pour établir des objectifs plus clairs avec le diffuseur et l'organisme partenaire au sujet du rôle de la diffusion des œuvres.

Pour moi, l'exposition était l'occasion de sortir le projet du milieu communautaire et de l'espace « entre-nous »¹⁷ crée dans l'organisme, dans le but de faire connaître le travail que réalise l'Auberge auprès des femmes sans-abri. Elle offrait une autre image de la réalité de ces femmes en présentant les œuvres qu'elles ont créées. Par l'entremise d'un projet artistique enraciné dans des enjeux sociaux, c'était également l'occasion de confronter le milieu artistique, qui cultive parfois, lui aussi, un « entre-nous » confortable. Par conséquent, les propos de critiques d'art (*voir* sect. 2.2.4) et la position du milieu universitaire face aux arts communautaires rendent nécessaire l'effort de diffuser les œuvres issues des arts communautaires pour altérer les préjugés à l'égard de ces démarches artistiques.

De plus, l'étude de Leduc (2012) démontre bien l'importance de la diffusion pour les participantes d'un projet communautaire. Les femmes qui se sont investies dans le projet *Agir sur l'imaginaire* constatent que la diffusion de leur œuvre a contribué directement à leur reconnaissance personnelle. Par ailleurs, la majorité des répondantes à l'enquête de Leduc dénonce le manque de diffusion des projets d'art communautaire par rapport à d'autres projets artistiques. Selon elles, cela atténue l'impact social de leur projet (p. 190).

¹⁷ L'usage du terme « entre-nous » est de moi. Il renvoie aux propos de Leduc (2012) qui explique que « nous établissons une cohésion entre nous et l'environnement dans lequel nous vivons » (p.57). Elle explique également que le fait de se retrouver entre personnes qui vivent une même réalité aide à la reconnaissance de soi.

6.5 Les apports du projet pour les protagonistes

6.5.1 Des apports pour l'organisme

Quant aux apports pour l'organisme, je crois que ce projet a contribué à l'actualisation de sa mission qui consiste à contrer l'itinérance au féminin. Le projet fut unificateur dans une période de tension autour des enjeux de développement de l'organisme. Il a permis aux femmes résidentes de s'exprimer sur les services offerts par celui-ci, même si, comme Audrey et Micheline l'ont mentionné, il y a eu un manque en ce qui a trait à la transmission des échanges issus des ateliers à l'équipe de travail. Par ailleurs, j'évalue que les deux activités de diffusion ont concouru à rendre visibles l'organisme et le problème complexe de l'itinérance chez les femmes. Ainsi, il a contribué à faire connaître la ressource et à lutter contre les préjugés à l'égard des femmes sans-abri.

Par l'ouverture d'un espace de dialogue et par la création collective, le projet a répondu aux attentes de l'Auberge, bien que l'aspect utilitaire semble avoir été apprécié davantage. Par ailleurs, chacune des répondantes a pris soin de partager sa grande appréciation des moments de diffusion, tout en rappelant que ce n'était qu'un « plus » à un projet qui avait déjà atteint ses objectifs. Lamoureux (2010) rapporte d'ailleurs ce danger d'utilitarisme des arts pour répondre à des besoins sociaux. Cependant, est-ce vraiment un problème?

6.5.2 Des apports pour les participantes

Je pense que le processus de cocréation et la diffusion des œuvres ont généré une certaine reconnaissance sociale pour les participantes de même que de la reliance sociale. Il est difficile d'identifier les apports de ce projet pour les participantes puisque je n'ai pu réaliser qu'un seul entretien avec l'une d'entre elles. Par ailleurs, mes observations, corroborées par la directrice de l'Auberge et l'animatrice des activités de groupes me permettent d'affirmer que les ateliers de cocréation favorisaient l'établissement de liens sociaux pour l'ensemble des participantes, tel que le définit Tremblay (2012) en s'appuyant sur Bol de Bal. Lors des ateliers, les

femmes échangeaient entre elles sur leur situation personnelle, la ressource où elles se retrouvaient et la situation sociale de femme sans-abri ou de travailleuse dans cette ressource. Je suis persuadée, tout comme le mentionne Charlène, que la conduite d'atelier permettait aux femmes de tisser des liens entre elles. Cette résidente explique même que la présence des toiles sur les murs de l'Auberge favorise encore les échanges entre les femmes et lui a permis de se lier d'amitié avec une inconnue (*voir* sect. 5.3.3).

Pour ce qui est de la reconnaissance sociale telle qu'abordée par Leduc (2012), cette dimension me semble plus complexe à mesurer étant donné la nature psychologique et sociale de la construction de la reconnaissance de soi qu'implique ce concept. Cette notion qui est centrée sur l'échange, la prise de conscience et l'émancipation des femmes présuppose des projets de plus longue haleine, comme celui étudié par Leduc. Par ailleurs, il me semble qu'indirectement le projet a contribué à la déconstruction des stigmates que subissent les femmes itinérantes en leur offrant la possibilité de cocréer une œuvre contemporaine et en diffusant nos œuvres collectives dans l'espace public. À ce sujet, Leduc insiste beaucoup sur la nécessité de défaire les préjugés à l'égard des femmes marginalisées. Comme je l'ai déjà mentionné, l'œuvre numérique a particulièrement contribué à ces effets en sortant des sentiers battus.

Une des limites de ce projet réside dans la situation d'instabilité résidentielle des femmes. Puisqu'elles étaient de passage à l'Auberge, il était difficile d'établir une relation plus profonde avec elles et de s'engager dans un processus de cocréation impliquant la gestion de la conduite de projet. Il est certain qu'il aurait été plus satisfaisant d'établir une telle relation qui implique la résolution de problèmes dans la création puisque cette dernière est une occasion de tisser des liens plus significatifs et d'apprendre à « être ensemble » en société.

De plus, malheureusement, un certain nombre de femmes ayant participé aux ateliers n'ont jamais su que les œuvres avaient été diffusées publiquement. Si, pour Charlène, ce fut une bonne nouvelle à dire à sa famille, il n'en fut rien pour d'autres.

Il ne me reste plus qu'à espérer que la contribution des femmes à ce projet ait été positive dans leur vie, du moins à un moment précis. Par ailleurs, pour d'autres comme Diane qui a participé à la vidéo de la Fabrique culturelle de Télé-Québec, ce fut un moment important dans sa réinsertion en logement. Après le vernissage et cette entrevue télévisuelle, elle a organisé une visite de l'exposition pour huit femmes de la ressource transitoire où elle habitait.

6.5.3 Des apports pour l'artiste

Il m'est difficile de circonscrire l'ensemble des bénéfices que je retire du projet *Risquer le rêve à plusieurs*. Ils sont de trois ordres : l'amélioration de mes compétences dans la réalisation d'un projet de création collective, l'approfondissement de mes réflexions sur ma posture d'artiste dans ce type de projet et l'ouverture sur la multimodalité comme approche pour favoriser la participation de personnes vulnérables.

Il est indéniable que ce projet fut l'occasion de conjuguer ma posture d'artiste à mes « savoirs implicites » acquis au fil des ans comme organisatrice communautaire. Si la conduite de projet social a toujours été ma force, m'affirmer comme artiste dans ce milieu fut un bon défi. Je crois avoir su mettre à profit mon expérience tout en me gardant une réserve quant à l'intervention sociale pour conserver mon statut d'artiste. Malgré ces efforts, les répondantes aux entretiens ont souligné surtout mon rôle d'intervenante dans les ateliers, mon aisance dans la conduite de groupe, mon accueil et mon soutien en vue de les familiariser avec l'acte de créer. J'en déduis que les personnes interviewées ont davantage remarqué mon rôle d'accompagnante et d'animatrice lors des ateliers. Cela est peut-être dû au fait que je me suis mise d'abord à leur service pour traduire avec elles leur vision de l'organisme. Tremblay (2013) nomme cette posture « sage-femme », mais dans le milieu communautaire on utilise davantage le terme d'intervenante ou d'animatrice de groupe. Je me suis concentrée sur l'état de présence de cette posture : « Cette présence ne peut être neutre puisqu'une grande part de l'œuvre se joue au niveau de la présence et des relations entre les personnes; elle apporte un nouvel élément » (*ibid.*, p. 70).

Ce n'est qu'au moment de l'exposition que deux participantes ont dit avoir constaté la différence entre animer un groupe avec des aptitudes d'intervenante ou de pédagogue et être là comme artiste pour réaliser un projet de création avec les femmes. Micheline me rapportait que, pour elle, ma création était l'exposition (*voir* sect. 5.2). J'ai finalement réussi à imposer ma posture d'artiste en osant diffuser les œuvres hors les murs de l'Auberge et en concevant des œuvres complémentaires.

De plus, je me questionne sur l'importance d'une esthétique basée sur l'éthique dans les arts communautaires (Lachapelle, 2011). Comment concilier création artistique qui demande une certaine liberté d'action et valeur éthique qui régit les rapports avec les participantes dans la création à venir? Tout comme le mentionne Bishop (2006) au sujet de certains artistes qui pratiquent les arts collaboratifs, je ne voulais pas tomber dans « la perte totale d'autonomie de l'artiste et de sa subjectivité au profit de la communauté » (traduction libre, p. 183). Plusieurs auteurs mentionnent cette difficulté de concilier l'autonomie de l'artiste et l'implication qui exigent de se mettre à l'écoute et aux services d'une communauté dans la création collective (Gillick, 2011; Lachapelle, 2011; Wright, 2004). À mon avis, cela nécessite une distance critique face à l'organisme où se réalise le projet, afin d'être en mesure de transcender le quotidien, de pousser les limites du cadre institutionnel et d'interpeler la subjectivité des autres (Wright, 2004, p. 188). Par exemple, lors d'un atelier, Audrey a reproché à une participante de ne pas vouloir faire comme les autres, « comme toujours », alors que je trouvais l'opinion divergente de cette femme enrichissante pour notre travail. Je pouvais, comme artiste, solliciter cet aspect d'elle qui est perçu comme asocial ou qui marque sa marginalité. Il me semble plus difficile d'avoir cette marge de manœuvre à titre d'artiste intervenante, puisqu'il faut aussi assurer le quotidien de l'organisme, tout comme dans l'enseignement des arts. C'est un aspect que je souhaite approfondir de la dynamique de la cocréation dans le futur.

Pour clore ce chapitre, il me semble que plusieurs pistes s'ouvrent pour la poursuite de ma démarche artistique et de ma recherche. Tout d'abord, je crois nécessaire de redéfinir ce que j'entends par art communautaire et de trouver une manière de

nommer ma démarche de cocréation. De plus, je pense qu'il serait pertinent de vérifier l'influence de la dimension physique du lieu dans l'établissement de la relation avec des personnes vulnérables. Est-ce que l'intensité du moment présent dans un lieu chargé de sens est un vecteur qui peut compenser le manque de temps? Cette dimension me semble prometteuse étant donné que le temps manque souvent avec des populations vulnérables et en milieu scolaire. J'aimerais également élargir ma connaissance d'expériences d'autres artistes comme sources de réflexion pour alimenter mes recherches et apprentissages.

En ce qui concerne la multimodalité, je crois entre autres que je dois approfondir cette notion et voir si le concept d'hybridité est plus adéquat, tel que l'étudie entre autres l'équipe de recherche *Hybridité, multimodalité et pratiques de création informelles des jeunes*. Je devrais faire plus attention pour que les projets numériques laissent des traces tangibles dans les organismes afin qu'un objet rappelle le projet. Il me faut également valider l'intérêt des personnes participantes lors de l'expérimentation de cette approche en lien avec la cocréation. Pour y arriver, je dois trouver une manière d'obtenir une rétroaction des personnes participantes à même le déroulement du projet.

Au sujet de ma conduite de projet, je crois nécessaire de mieux identifier mon rôle en tant qu'artiste. Cela implique de préciser ma démarche artistique et ma part de création. De plus, l'analyse des données et leur interprétation m'ont confirmé l'importance de rendre publiques les œuvres des projets communautaires. Maintenant, il me faut trouver comment transmettre cette volonté aux partenaires dans les projets d'art communautaire afin qu'ils s'engagent dans la diffusion publique des œuvres. Je devrais expliquer davantage la nécessité de rendre visibles les œuvres cocréées comme étant une étape importante du processus de création et de la reconnaissance sociale des participantes. La diffusion est, à mon avis, un des éléments qui distingue une démarche de création d'une intervention sociale.

CONCLUSION

Cette recherche a commencé pendant la réalisation du projet artistique *Risquer le rêve à plusieurs*. Durant le travail de préparation de la diffusion du projet, j'ai ressenti un vif besoin de comprendre pourquoi ce projet se déroulait si bien. C'était pour moi un vrai plaisir de travailler dans l'organisme d'hébergement pour femmes sans-abri, l'Auberge Madeleine. L'équipe de l'Auberge m'avait donné carte blanche pour développer un projet novateur conjuguant une conduite d'atelier ciblée sur le dialogue dans la cocréation et l'usage de la multimodalité. C'est ainsi que j'ai pu expérimenter la cocréation avec les travailleuses et résidentes de la ressource ainsi que la multimodalité par l'usage de plusieurs modes de représentation et de communication (écriture, image, son, parole, musique, etc.) sur support analogique et numérique. Pour couronner le tout s'est ajoutée au projet la diffusion des œuvres collectives hors des murs de l'Auberge. Ce fut une chance inouïe de développer ma pratique artistique, ce qui n'est pas évident lorsque l'on enseigne les arts visuels en milieu scolaire.

Ce mémoire retrace les enjeux de ce projet en tentant de cerner son apport pour les protagonistes impliquées, soit l'Auberge Madeleine, les participantes et moi-même en tant qu'artiste. L'approche qualitative/interprétative de la recherche a contribué à structurer ma réflexion dans le but de comprendre le sens de ce projet. L'analyse de mon récit de projet et des trois entretiens réalisés avec des participantes fut une occasion de prendre du recul et de nuancer ma perception du déroulement du projet. Les nombreux échanges avec la directrice de l'Auberge et les entretiens semi-

dirigés au sujet de cette recherche ont énormément alimenté mes réflexions et confirmé mes intuitions. De plus, j'ai réalisé à quel point ce projet s'inscrivait dans une problématique interne de l'Auberge, soit le chamboulement provoqué par sa future délocalisation. J'ai pu également identifier les éléments qui ont favorisé la mise en place de la cocréation, l'intérêt d'utiliser la multimodalité avec les populations vulnérables et d'oser réaliser une œuvre sur support numérique. J'ai commencé à circonscrire le rôle de la diffusion sur la place publique pour les œuvres collaboratives.

Comme j'ai opté pour un traitement d'ensemble de ce projet, je n'ai conséquemment pas pu approfondir chacun de ses aspects et j'ai à peine effleuré la conjugaison de la cocréation et de la multimodalité, qui est l'un des aspects novateurs de mon approche. Par ailleurs, il est indéniable que le projet a répondu aux attentes de l'organisme. Selon les participantes aux entretiens, l'espace de dialogue mis en place pour la cocréation a aidé à préparer les usagères de l'organisme à la future délocalisation. Quant aux travailleuses, elles ont pu exprimer leurs appréhensions et leurs peurs face aux changements à venir. Mais surtout, le projet a contribué à « faire émerger des personnes, « fragilisées et marginalisées, comme sujets et actrices de leur propre vie » (Lamoureux, 2009b, p. 125). Les nombreux commentaires reçus de la part des personnes issues du milieu communautaire lors des performances numériques présentées lors de l'événement Fin Novembre 2013 de l'ATSA témoignent en ce sens. Cet effet est l'un des plus importants du projet, car ces travailleuses jouent un rôle déterminant dans la vie de centaines de femmes qui frappent aux portes de l'Auberge Madeleine chaque année.

Cette recherche fut également instructive sur le plan des méthodologies de recherche. Ainsi, j'ai été confrontée aux procédures déontologiques de la recherche universitaire qui sont garantes de l'éthique. J'ai été soumise aux difficultés que vivent les personnes marginalisées pour qui les formulaires à signer, l'apparition publique, les entretiens officiels peuvent avoir des conséquences sur leur sécurité. Ces procédures rebutaient certaines et constituaient souvent un empêchement à la participation des femmes au projet. De plus, la documentation du projet par des

captations visuelles et sonores a gêné certaines femmes, comme l'ont soulevé quelques participantes.

Pour ma part, j'évalue que les demandes d'entretien auprès des participantes sont arrivées beaucoup trop tard. Le *momentum* créé par le projet était passé. De plus, je ne puis que constater l'extrême précarité des situations de vie des participantes résidentes de l'Auberge Madeleine. Leur demander de se présenter à un rendez-vous est un engagement complexe étant donné qu'elles vivent dans l'urgence de la survie. Même si elles ont affirmé avec enthousiasme avoir apprécié le projet, cela était déjà chose du passé. Dans une prochaine recherche, je concevrais des outils d'évaluation au début du projet et j'inviterais les personnes participantes à évaluer les ateliers au fur et à mesure.

Les étapes de la recherche m'ont permis de dégager plusieurs grands constats. Tout d'abord, une des grandes forces de ce projet réside dans le fait d'avoir tenu compte du contexte de l'organisme et de celui des participantes pour développer une conduite de projet unique et singulière. Ensuite, ma connaissance des enjeux sociaux et mes compétences d'organisatrice ont servi d'appui pour expérimenter une nouvelle approche dans ma pratique de création. D'avoir osé sortir de mes habitudes m'a permis de voir de nouveaux horizons. J'ai pu ainsi cerner mes lacunes dans la conduite de projet et tout le potentiel de cette approche.

Inévitablement, cette recherche de maîtrise a généré plus de questionnements que de réponses. En résumé, voici quelques pistes de travail que j'ai envie de creuser dans les prochaines années. Pour ce qui est de la cocréation, je souhaite mieux définir ce concept et voir quel rôle peut y jouer la dimension spatiale dans l'établissement de relations avec des personnes vulnérables ou autres. Quant à la multimodalité, j'aimerais approfondir son usage dans les arts et valider son intérêt pour les personnes participantes lors de prochains projets. Au sujet de ma conduite de projet, je crois nécessaire de mieux identifier mon rôle en tant qu'artiste. Cela implique de préciser ma démarche artistique et ma part de création. Cette recherche m'a également confirmé l'importance de rendre publiques les œuvres cocrées. La

diffusion dans le champ de l'art est, à mon avis, un des éléments qui distinguent une démarche de création d'une intervention sociale par l'art.

Bien que j'aie encore à réfléchir aux conclusions de cette recherche, je peux déjà identifier que je compte poursuivre mon exploration de la cocréation conjugée à la multimodalité comme artiste et chercheuse. J'envisage de poursuivre mes recherches par le développement d'une pratique de cocréation multimodale en approfondissant les concepts théoriques sous-jacents, par l'expérimentation de projets de création avec des populations vulnérables. Cette recherche m'amène également à penser que lors de la mise en place de tels projets, je devrais réfléchir, dès le début, aux moyens de diffusion que je compte emprunter. Finalement, j'ai l'intuition que ce type de projet serait avantageux pour les élèves en milieu scolaire défavorisé par le fait de privilégier le dialogue, la reconnaissance de soi et la création de liens sociaux par la création. Il reste donc à poursuivre ces nombreuses pistes et à explorer les possibilités de transfert de ce type de projet dans d'autres contextes et milieux.

APPENDICE A

Guide d'entretien semi-dirigé Projet : *Risquer le rêve à plusieurs*

A. Présentation de la recherche :

De mai 2012 à juin 2015, j'ai réalisé une œuvre collective avec les femmes de l'Auberge Madeleine dans le cadre d'un projet intitulé *Risquer le rêve à plusieurs*. Ce projet fait l'objet d'une étude de maîtrise en arts visuels et médiatiques (éducation) de l'UQAM. L'analyse de ce projet me permettra de mieux cerner ma démarche artistique de cocréation et l'effet de la multimodalité sur l'implication des participantes. Je souhaite également identifier les éléments de ce projet qui sont transmissibles en milieu scolaire. À cette fin, j'ai besoin de savoir quelle fut votre perception du projet sur la cocréation (lorsqu'un-e artiste crée une œuvre avec une communauté) et sur la multimodalité (usage combiné de textes, de sons, d'images, de symboles dans une création).

B. Lecture et signature du formulaire de consentement à la recherche

C. Consignes pour l'entretien¹

- Il n'y a pas de bonne ou de mauvaise réponse. Vous n'êtes pas obligée de répondre à toutes les questions. En fait, ce questionnaire est un guide pour alimenter l'échange.
- Je vais prendre des notes tout au long de l'entretien, c'est un aide-mémoire.
- N'hésitez pas à me poser des questions tout au long de l'entrevue si certains mots ou certaines phrases ne sont pas clairs. N'hésitez pas à me demander de répéter les questions.
- Il se peut que je vous demande de clarifier des éléments de vos réponses ou encore que je vous demande s'il y a d'autres éléments à nommer. Ce n'est pas parce que vous n'avez pas donné la bonne réponse, mais bien pour être certain de recueillir tous les éléments de votre réponse et de bien les comprendre.
- Je vais vous appeler par un pseudonyme afin de conserver votre anonymat. Quel nom choisissez-vous?

Allumer l'enregistreuse audio et noter l'heure du début de l'entretien

¹ Ces consignes pour l'entretien proviennent du mémoire de Véronique Leduc à l'appendice D dans Leduc, V. (2012). *L'art communautaire, un espace pour construire la reconnaissance sociale des femmes criminalisées au Québec?* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

- 1.1. J'aimerais que vous me parliez de votre implication dans le projet *Risquer le rêve à plusieurs*.
- 1.2. À l'aide des photos des œuvres réalisées lors du projet, je demande aux femmes de m'indiquer à quelles activités du projet *Risquer le rêve à plusieurs* elle a participé :
- | | |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> à l'atelier sur l'entrée | <input type="checkbox"/> aux ateliers numériques (ordinateur) |
| <input type="checkbox"/> à l'atelier sur l'accueil | <input type="checkbox"/> à la performance réalisée au centre Hexagram-Concordia en avril 2013 |
| <input type="checkbox"/> à l'atelier sur la cuisine | <input type="checkbox"/> à la performance à la place Émilie-Gamelin lors de l'événement <i>Fin Novembre 2013</i> |
| <input type="checkbox"/> à l'atelier sur la cour | <input type="checkbox"/> au vernissage de l'exposition à l'Écomusée du fier monde en mai 2014 |
| <input type="checkbox"/> à l'atelier sur la chambre | |
| <input type="checkbox"/> à l'atelier sur la salle d'atelier | |
| <input type="checkbox"/> à l'atelier sur le salon | |
| <input type="checkbox"/> à l'atelier sur la nouvelle maison | |
- 1.3. Quelles sont les raisons pour lesquelles vous avez participé à ce projet?
- 1.4. Est-ce que le fait que les ateliers se déroulaient dans l'Auberge vous a incité à participer et, si oui, pourquoi?
- 1.5. Les ateliers duraient trois heures, comment qualifieriez-vous cette durée?
- ☐ trop courte
- ☐ correcte
- ☐ trop longue
- Précisez pourquoi : _____

Cocréation

2. Lors de ce projet, toutes les femmes présentes (résidentes ou intervenantes et l'artiste) travaillaient ensemble sur la toile ou l'ordinateur. Quels mots utiliseriez-vous pour décrire votre contribution lors des ateliers? J'ai ...
- | | |
|---|---|
| <input type="checkbox"/> cocréé (créer en commun avec quelqu'un d'autre ou avec d'autres) | <input type="checkbox"/> participé |
| <input type="checkbox"/> collaboré | <input type="checkbox"/> contribué |
| <input type="checkbox"/> coopéré | <input type="checkbox"/> fait preuve d'entraide |
| <input type="checkbox"/> donné un coup de main | <input type="checkbox"/> observé |
| | <input type="checkbox"/> autre : _____ |

3. Selon vous, quel était le rôle de l'artiste (Claude) :
 - dans ce projet?
 - lors des ateliers?
4. Qu'est-ce que ce projet vous a apporté personnellement?
5. Comment vous sentiez-vous lors des ateliers?
6. Est-ce qu'il était important pour vous d'avoir du plaisir lors des ateliers et, si oui, pourquoi?
7. Qu'est-ce que cela vous fait de savoir que ce projet a été présenté au grand public?
8. Durant les ateliers, aviez-vous l'impression :
 - de contribuer comme vous aviez envie au projet?
 - que votre opinion comptait pour les autres?
 - de pouvoir participer aux décisions sur la réalisation de l'œuvre?
 Précisez pourquoi.
9. Comment vous sentiez-vous avec Claude? Que faisait-elle pour vous aider dans votre implication lors des ateliers? Est-ce qu'il y a des choses qu'elle aurait pu mieux faire pour vous aider? Ou des choses qu'elle n'a pas faites et qu'elle aurait pu faire?
10. Quels conseils donneriez-vous à Claude ou une autre personne pour que les femmes se sentent plus à l'aise de s'impliquer dans un tel projet et participent pleinement aux décisions lors du processus de création?

Multimodalité

11. Quel est votre mode d'expression préféré : écrire, chanter, jouer de la musique, dessiner, faire de la photo, peindre, faire de la vidéo, faire des mixages musicaux, etc.?

Qu'est-ce que vous aimez le plus dans ce domaine d'expression? Par exemple, si une femme parle de la musique, de quel genre de musique? Est-ce le rythme?...
12. À chaque atelier, vous étiez invitée à faire une réflexion personnelle sur la pièce abordée (salon, cours, etc.). Pour réfléchir, Claude vous demandait d'écrire, de dessiner sur cette pièce en invoquant les couleurs, les odeurs, les sons, les histoires, les mots qui vous venaient à l'esprit en pensant à cette pièce. Est-ce que cet exercice vous a aidé à trouver des idées et à les exprimer? Si oui, comment? Donnez-moi un exemple.

13. En regardant la toile ou le *sketch* numérique réalisé par la participante :

13.1. Qu'avez-vous fait sur la **toile**? Qu'est-ce que vous avez le plus aimé faire et pourquoi?

- | | |
|--|---|
| <input type="checkbox"/> peindre des objets | <input type="checkbox"/> écrire des mots |
| <input type="checkbox"/> appliquer la couleur (abstrait) | <input type="checkbox"/> trouver les idées |
| <input type="checkbox"/> dessiner au feutre | <input type="checkbox"/> faire des symboles |
| <input type="checkbox"/> travailler en groupe | <input type="checkbox"/> autre chose. |

13.2. Lors de la réalisation de la **performance numérique**, qu'est-ce que vous avez le plus aimé faire et pourquoi?

- | | |
|---|---|
| <input type="checkbox"/> choisir et insérer les images | <input type="checkbox"/> utiliser l'ordinateur |
| <input type="checkbox"/> enregistrer et insérer des mots dits | <input type="checkbox"/> performer en public |
| <input type="checkbox"/> choisir et insérer des mots écrits | <input type="checkbox"/> travailler en équipe de deux |
| <input type="checkbox"/> concevoir un scénario | <input type="checkbox"/> autres choses. |

14. En participant à ce projet, avez-vous essayé de nouvelles choses?

15. Avez-vous l'impression d'avoir relevé des défis et d'avoir pris des risques en participant à ce projet? Si oui, lesquels?

16. Y a-t-il d'autres éléments que vous voudriez aborder dans le cadre de l'entrevue?

Diffusion publique

17. Comment avez-vous trouvé les activités de diffusion du projet?

17.1. Est-ce que ces activités ont été importantes pour la réussite du projet?

Données générales

Votre âge se situe entre :

- | | |
|-------------------------------------|---|
| <input type="checkbox"/> 18 -25 ans | <input type="checkbox"/> 41-50 ans |
| <input type="checkbox"/> 26-30 ans | <input type="checkbox"/> 51-60 ans |
| <input type="checkbox"/> 31-40 ans | <input type="checkbox"/> 61 ans et plus |

Depuis environ combien de temps fréquentez-vous l'Auberge Madeleine?

APPENDICE B

AUTORISATION - Relative aux droits à la vie privée et à l'image

CONSENTIE PAR

NOM : _____ ADRESSE : _____

À : Claude Majeau : artiste-enseignante

claudemajeau@gmail.com ; (514)721-1479

Je, soussignée, _____, confirme que j'accepte de participer au projet « Risquer le rêve à plusieurs » réalisé par Claude Majeau. J'accepte, à titre gratuit, et à cette seule fin :

	Oui	Non
1. Que l'on utilise ce que je produis dans l'atelier de création « Risquer le rêve à plusieurs » pour produire une œuvre collective*	_____	_____
2. De répondre à une entrevue orale de groupe et que mes propos soient enregistrés.*	_____	_____
3. D'être photographiée dans le cadre du projet intitulé « <i>Risquer le rêve à plusieurs</i> » et que ces photos servent à documenter le projet, voire même à être intégrées à l'œuvre collective.*	_____	_____

*Le contenu de nos échanges, les enregistrements sonores des rencontres et les photos prises durant les activités dans le cadre du projet pourraient être utilisés aux fins de diffusion (exposition, publication, vidéo, présentation, Etc.) et aux fins d'une recherche universitaire dans le cadre de ma maîtrise. Avec votre autorisation, je pourrais les utiliser dans une œuvre, une publication, sous forme de projection ou toute autre **utilisation artistique professionnelle ou de recherche universitaire liée à ce projet**. Je donne cette autorisation de reproduction pour une durée illimitée, pour tous les territoires. En tout temps, vous pouvez choisir de participer ou non ou de vous retirer du projet sauf pour ce qui est des œuvres picturales.

	Oui	Non
Exigez-vous l'anonymat, ce qui veut dire que votre nom sera changé?	_____	_____
J'accepte de prendre le risque que l'on puisse me reconnaître même si j'exige l'anonymat.	_____	_____

Je signe, reconnaissant avoir la possibilité d'étudier la présente autorisation et de consulter toute personne de mon choix à son sujet avant de la signer.

SIGNATURE
DE LA PARTICIPANTE AU PROJET

LU ET ACCEPTÉ, le (date)

APPENDICE C

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT À LA RECHERCHE

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT À LA RECHERCHE

ÉTUDIANTE RESPONSABLE : Majeau, Claude, étudiante à la maîtrise en arts visuels et médiatiques, UQAM ; claudemajeau@gmail.com, (514) 721-1479.

DIRECTRICE DE LA RECHERCHE : Moniques Richard, professeure à la maîtrise en arts visuels et médiatiques, UQAM, richard.moniques@uqam.ca, (514) 987-3000 # 8275

TITRE DU PROJET DE RECHERCHE : Expérimentation et analyse d'un projet multimodal de cocréation en art communautaire avec des femmes sans abri

BUT DE LA RECHERCHE ET NATURE DE LA PARTICIPATION

Cette étude, faite dans le cadre de la maîtrise en arts visuels et médiatiques (éducation) de l'UQAM, a pour objectif d'expérimenter et d'analyser un projet de cocréation multimodal réalisé dans une ressource d'hébergement pour femmes sans abri. L'analyse de ce projet me permettra de mieux cerner ma démarche artistique de cocréation et l'impact de la multimodalité sur l'implication des participantes. Je souhaite également identifier les éléments de ce projet qui sont transmissibles en milieu scolaire. Dans cette perspective, trois à cinq participantes volontaires seront invitées à prendre part à un entretien semi-dirigé d'environ une heure. Grâce à l'apport et à la perception des participantes au projet, ces entretiens permettront d'enrichir ce type de projets. Les entretiens se dérouleront dans les locaux de l'Auberge Madeleine entre février et avril 2015.

À notre connaissance, cette recherche ne comporte aucun inconvénient pour les participantes. Si une participante ressent un malaise ou un inconfort face au thème ou pour d'autres considérations, lors de l'entretien, cette dernière cessera et une intervenante de l'Auberge Madeleine s'occupera de la personne incommodée. En tout temps, chaque participante peut choisir de se retirer et de ne plus participer à une ou des activités de recherche sans pénalité d'aucune sorte. Les données (bandes sonores) captées durant l'entretien seront traitées ou utilisées seulement par Claude Majeau, avec l'accord de la directrice de l'Auberge Madeleine, Micheline Cyr. Les documents obtenus seront identifiés par la seule mention d'un pseudonyme afin de préserver l'anonymat des participantes. Aucun document permettant l'identification visuelle des participantes ne sera utilisé pour cette partie de la recherche. Si les résultats de la recherche sont diffusés (publications, conférences, site Internet ou autres), l'Auberge Madeleine en sera informée par courrier électronique.

Notez bien : Cette recherche a reçu l'approbation du comité d'éthique de la Maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, succursale centre-ville, Montréal, QC, H3C 3P8. Toutes questions, commentaires ou plaintes concernant le projet peut être adressés à l'étudiante ou au secrétariat de la maîtrise au 514-987-3000, poste #8289.

Responsable du projet de recherche (signature)	Date	
AUTORISATION	OUI	NON
J'accepte de participer à l'entretien et que mes propos soient enregistrés sur bande sonore.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
J'autorise l'utilisation anonyme de documents aux fins de recherche, de diffusion ou d'enseignement.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
J'autorise l'utilisation de citations ou de mentions écrites qui pourrait permettre mon identification malgré l'usage d'un pseudonyme à la place de mon nom.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Nom (en lettres détachées) et signature de la participante

Date

APPENDICE D

COUVERTURE DE PRESSE

PRODUITE PAR

ÉCOMUSÉE
DU FIER MONDE

JUIN 2014

Journalistes présents au vernissage et/ou visite de l'exposition :

- Chantal L'Heureux, In Situ/Cibl
- Pierre Archambault, Espace visuel/Radio centre-ville
- Jean de Julio Paquin, pigiste (Formes et autres)
- Anne-Marie Provost, 24 heures
- Marie Kirouac-Poirier, La fabrique culturelle/Télé-Québec

PRESSE

Journal	Rubrique/section	Type de visibilité	Date	Format	Lien
Le Colibri	Vos bons coups	Article avec photo	Mars 2014	26 lignes avec image	http://www.cdccentr.esud.org/tiki-index.php?page=Centre+de+documentation
L'Itinéraire	L'Itinéraire recommande	Mention	Édition du 15 mai 2014	5 lignes	http://itineraire.ca/DATA/EDITION/70~v~edition-du-jeudi-15-mai-2014.pdf

TÉLÉVISION

Chaîne	Émission	Type de visibilité	Date et heure	Durée	Lien
Télé-Québec	La Fabrique Culturelle	Capsule reportage	6 juin 2014 (en ligne)	2 min. et 50 sec.	http://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/1743/un-refuge-pour-femmes-sans-abri-au-musee

RADIO

Chaîne	Émission / Animateur	Type de visibilité	Date et heure	Durée	Lien
Cibl	Cibl reçoit... / Anne-Marie Kirouac	Mention lors de l'entrevue avec René Binette	Mercredi 14 mai 2014, à 13 h 30	Mention 5 minutes, entrevue 12 minutes	0:30:00 à 0 :42 :30 http://www.cibl1015.com/cibl-recoit
Première chaîne Radio- Canada	Samedi et rien d'autre / Francine Grimaldi	Mention	24 mai 2014, à 9 h 18	15 sec.	http://ici.radio-canada.ca/emissions/samedi_dimanche/2013-2014/

INFOLETTRE ET AUTRES

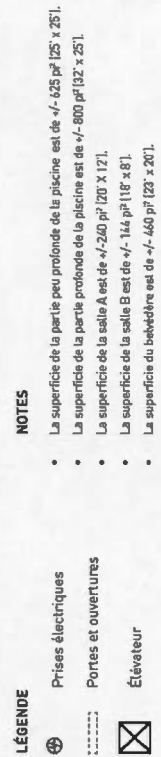
Publication	Rubrique section /	Type de visibilité	Date	Format
Arrondissement. com	Échos Événements et activités	Mention	Lundi 17 février 2014	3 lignes avec lien
Actualités UQAM	Culture	Mention	Mardi 20 mai 2014	4 lignes avec photo et lien
Voies culturelles des Faubourgs	À vos agendas	Brève	Mardi 20 mai 2014	10 lignes avec photo et lien
Bulletin de la Faculté des Arts	Exposition et spectacle	Brève	Mardi 3 juin 2014	5 lignes avec photo et liens

SITES INTERNET

Site Internet	Rubrique / section	Type de visibilité	Lien
Écomusée du fier monde	Expositions	Brève	http://ecomusee.qc.ca/evenement/risquer-le-reve-a-plusieurs/
Mur mitoyen	Événements	Brève	http://murmitoyen.com/383980
Calendrier du patrimoine de Montréal	Visites	Brève	http://calendrierdupatrimoine-demontreal.com/fr/organismes/org49.htm
Arrondissement.c om	Événement et activité	Brève	http://www.arrondissement.com/tout-get-activites/t1/u11302-risquer-reve-plusieurs
Quoi faire au Québec	Exposition	Brève	http://www.quoi-faire-quebec.ca/pages/evenements.php?l=fr&idv=4730/
Tourisme Montréal	Événements	Brève	http://www.tourisme-montreal.org/Quoi-Faire/Evenements/risquer-le-reve-a-plusieurs
Société des musées du Québec		Brève	http://www.musees.qc.ca/mad/calendrier/fiches/activite.php?ID=68-55-166806

Spectacle		Brève	http://ca.spectacle.com/risquer-le-reve-plusieurs/239793/290091
Bonjour Montréal		Brève	http://www.bonjourmontreal.com/agenda.php?id_eve=12111
Quoi faire aujourd'hui		Brève	http://www.quoifaireaujourd'hui.com/events/index.php?eID=255355
Musée virtuel		Brève	http://www.museevirtuel-virtualmuseum.ca/GetMuseumEvent.do?lang=fr&chinCode=quefm&eventCode=31&ens=
Artère	Calendrier arts visuels	Brève	http://www.artere.qc.ca/fr/evenement.php?idEvenement=7383&calendarTime=1400126400&modeVisionnement=jour&idDiscipline=all&page=calendrier/evenements
Université du Québec à Montréal : École des Science de la Gestion	Événements	Brève	http://www.evenements.esg.uqam.ca/?com=detail&eID=383980
Ma communauté	Activité Événement -	Brève	http://www.macommunaute.ca/tout-getEvent-event-DIR/t1/u11302-risquer-reve-plusieurs/
Fabrique culturelle	Musées et société	Brève	http://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/1331/risquer-le-reve-a-plusieurs
Montréal Science	Calendrier	Brève	http://calendrier.montrealscience.info/?com=detail&eID=383980
Les Faubourgs	Calendrier	Brève	http://calendrier.lesfaubourgs.ca/?com=detail&eID=383988
La Vitrine	Calendrier	Brève	http://www.lavitrine.com/emplacement/Ecomusee_du_fier_monde
Mononews		Communiqué	http://www.mononews.ca/nouvelles/4083/claude-majeau-une-artiste-engagee-socialement
Association sportive et communautaire du Centre-Sud	Calendrier	Brève	http://asccs.qc.ca/index.php/risquer-le-reve-2/
Humago	Événements	Brève	http://www.humago.ca/fr/evenements-a-venir/23-exposition-risquer-le-reve-a-plusieurs/event_details
RACOR en santé mentale	Événements	Brève	http://racorsm.com/evenement/risquer-le-reve-plusieurs
Calendrier économie sociale	Calendrier	Brève	http://calendrier.economiesocialemontreal.net/?year=2014&month=5&IID=85
Actualités UQAM	Culture	Article	http://www.actualites.uqam.ca/2014/4601-letudiante-claude-majeau-reunit-oeuvres-femmes-sans-abri
La Presse	Agenda	Mention	http://www.lapresse.ca/agenda/09-47693-risquer-le-reve-a-plusieurs.php
La Métropole	Marché de l'art	Article	http://www.lametropole.com/article/arts-et-spectacles/art/risquer-le-r%C3%AAve-%C3%A0-plusieurs
Comité d'Économie Sociale de l'île de Montréal	Calendrier	Brève	http://calendrier.economiesocialemontreal.net/?com=detail&eID=383998
Géotourisme Le Magazine Montréal	Événements	Brève	http://events.geotourismag.com/?com=detail&eID=385904

**ÉCOMUSÉE
DU FIER MONDE**



APPENDICE F

DESCRIPTION DE L'INSTALLATION À L'ÉCOMUSÉE DU FIER MONDE

Chacune des niches représentait un espace distinct et autonome.

1. Panneau explicatif du projet et la toile représentant l'entrée.
2. Deux sacs au sol et une projection de phrases écrites par les femmes lors des ateliers : Majeau, C. (2014), *Elles ont écrits 2012-2014* [diaporama]. Collection de l'artiste.
3. Les toiles de l'accueil et de l'atelier, une chaise entre les deux et une trame sonore : Majeau, C., avec la collaboration de Babin, M. (2014), *À demi-ton, à demi-mot* [CD]. Collection de l'artiste.
4. La toile représentant la chambre à coucher, accompagnée de pictogrammes architecturaux reproduits grandeur nature sur papier : Majeau, C. (2014). *Espace éphémère* [impression à jet d'encre sur papier]. Collection de l'artiste.
5. Les toiles représentant la salle à manger et la cour accompagnées de boîtes de plexiglas remplies des objets remis aux femmes lors de leur arrivée dans la ressource : pantoufles, brosses à dents, vêtements, maquillages, ustensiles, etc. : Majeau, C. (2014). *Les essentiels* [sculpture]. Collection de l'artiste.
6. La toile représentant le salon, deux cadres avec six esquisses réalisées par les participantes lors de l'atelier pilote, un téléviseur diffusant en boucle deux DVD documentant les deux performances numériques réalisées les 23 avril et 22 novembre 2013.

7. La toile représentant l'immeuble où l'Auberge souhaite s'établir et une série de collages sur supports de bois réalisée à partir des plans architecturaux de la future Auberge : Majeau, C., avec la collaboration de Mathieu, I., (2014). *On construit, on déconstruit, on reconstruit* [collage sur support de bois]. Collection de l'artiste.
8. Six cadres de trois photos représentant des participantes lors des ateliers, une réalisation faite par l'équipe de travail représentant les liens qui se tissent à l'Auberge et un dessin à partir de pictogrammes architecturaux où le public était invité à suggérer des noms de femmes inspirantes afin de baptiser les pièces de l'Auberge.
9. Dans une pièce au fond de la salle principale, il y avait une installation multimédia réalisée à partir des *sketchs* numériques créés par les participantes. À l'aide d'une souris d'ordinateur, le public pouvait faire apparaître des mots virtuels et les déplacer dans la projection : Lafontaine, M. et Majeau, C. (2014). *Risquer le rêve à plusieurs : Virtuel* [installation numérique]. Collection des artistes.

APPENDICE G

DOCUMENTATION VISUELLE ET SONORE

Vous retrouverez sur le DVD les documents suivants :

- 1- Lafontaine, M. et Majeau, C. (2012). *Documentation de Fais ta valise avec tes droits : Performance des élèves de l'école La Voie* [vidéo]. Consulté à l'adresse <https://vimeo.com/43535433> .
- 2- Morissette, D. et Majeau, C. (2013). *Documentation d'Oser le rêve à plusieurs : Performances numériques multimodales à l'événement Fin Novembre 2013* [vidéo]. Consulté à l'adresse <https://vimeo.com/134190868> .
- 3- Scaglia, J. et Kirouac-Poirier, M. (2014). *Un refuge pour femmes au musée : Exposition Risquer le rêve à plusieurs* [vidéo]. Consulté à l'adresse Montréal : <http://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/1743/un-refuge-pour-femmes-sans-abri-au-musee> .
- 4- Photos d'Oser le public : Performances numériques multimodales à l'événement Fin Novembre 2013.

Aubin, A. (2014). *Oser le public : Performance numérique multimodales à l'événement Fin Novembre 2013* [photos numériques]. ATSA : Montréal.
- 5- Majeau, C., avec la coll. de Babin, M. (2014). *Demi-tons, demi-mots* [CD]. Collection de l'artiste.
- 6- Photos de l'exposition Risquer le rêve à plusieurs

Aubin, A. (2014). *Exposition Risquer le rêve à plusieurs* [photos numériques]. Écomusée du fier monde : Montréal.

Polliart, I. (2014). *Exposition Risquer le rêve à plusieurs* [photos numériques]. Écomusée du fier monde : Montréal.

7- Enregistrements sonores des entretiens semi-dirigés :

- 1) Cyr, M. (24 mars 2015). *Entretien semi-dirigé* [enregistrement numérique]. Montréal.
- 2) Rainville, A. (9 février 2015). *Entretien semi-dirigé* [enregistrement numérique]. Montréal.
- 3) Charlène (25 avril 2015). *Entretien semi-dirigé* [enregistrement numérique]. Montréal.

RÉFÉRENCES

- Albers, P. et Harste, J. C. (2007). The arts, new literacies, and multimodality. *English Education*, 40(1), 6-20.
- Anzieu, D. (1981). Des cinq phases du travail de créateur et de leurs inscriptions dans l'œuvre. Dans *Le corps de l'oeuvre* (p. 93-141). Paris : Gallimard.
- Ardenne, P. (1999). L'art « micropolitique » : Généalogie d'un genre. Dans *L'art dans son moment politique : écrits de circonstances* (p. 265-281). Bruxelles : La lettre volée.
- Ardenne, P. (2001). L'art public : Ambigüité et crise d'impact. Dans P. Loubier et A.-M. Ninacs (dir.), *Les commenseaux : Quand l'art se fait circonstances* (p. 35-44). Montréal : SKOL, Centre des arts actuels.
- Ardenne, P. (2002). Art et politique : Ce que change l'art « contextuel ». *Revue du Ministère de la communauté française de Belgique : L'art même*, 14. Document consulté à l'adresse <http://www2.cfwb.be/lartmeme/fram003.htm>.
- Auberge Madeleine. (2012). *Rapport annuel*. Montréal
- Bacqué, D. (2004). *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris : Flammarion.
- Bergala, A. (2006). *L'hypothèse du cinéma : Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*. Paris : Cahier du cinéma.
- Bishop, C. (2006). The social turn : Collaboration and its discontents. *Artforum*, 178-183. Document consulté à l'adresse <https://artforum.com/inprint/issue=200602&id=10274>.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon, France : Presses du réel.
- Bouthat, C. (1993). *Guide de présentation des mémoires et thèse*. (3^e ed.) : Chantal Bouthat et Université du Québec à Montréal.
- Boutin, J.-F. (2012). La multimodalité : Mieux comprendre la communication actuelle [et à venir]. *Québec français, été*, 46-47. Document consulté à l'adresse <http://id.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/iderudit/67267ac>.

- Boutinet, J.-P. (1999). *Anthropologie du projet*. Paris : Presses universitaires de France.
- Bruneau, M., Villeneuve, A. et Burns, S. L. (2007). *Traiter de recherche création en art : Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Burns, S. L. (2007). Le récit comme outil d'autoréflexivité, d'autoconscientisation et d'autoconstruction. Dans M. Bruneau, A. Villeneuve et S. L. Burns (dir.), *Traiter de recherche création en art : Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours* (p. 255-281). Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Engrenage Noir. (2011). *Célébrer la collaboration : Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*. Montréal : Lux.
- Fiala, J. (2005). *L'éthique liée à la collaboration*. Document consulté à l'adresse <http://www.engrenagenoir.ca/levier/ressources/textes>.
- Fischer, H. (2010). *L'avenir de l'art*. Montréal : Montréal : VLB éditeur.
- Gélineau, L. (2008). *Rapport de recherche qualitative : La spirale de l'itinérance au féminin*. Québec : Regroupement pour l'aide aux itinérants et itinérantes de Québec.
- Gillick, L. (2011). *Pourquoi travailler?* Paris : Three star books.
- Godin, G. (2014). *Collaboration entre artistes en arts visuels : Développement d'outils pour une dynamique de groupe en contexte professionnel* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal. Document consulté à l'adresse <http://www.archipel.ugam.ca/id/eprint/6993>.
- Gosselin, P. (2014). *AVM 8601 : Séminaire de création en éducation : Rapport théorie/pratique. Notes de cours sur le récit de pratique*. Document inédit. Université du Québec à Montréal.
- Gosselin, P., et Le Coguiec, É. (2006), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Harste, J. C. (2010). Multimodality. Dans P. Albers et J. Sanders (dir.), *Literacies, the arts, and multimodality* (p. 27-43). Urbana, Ill. : National Council of Teachers of English.
- Jewitt, C. et Kress, G. (2003). *Multimodal Literacy*. (Vol. 4). New York : Peter Lang.
- Joos, J.-E. (2001). Que peut un objet? Pratiques culturelles et pratiques artistiques. Dans P. Loubier et A.-M. Ninacs (dir.), *Les commenseaux : Quand l'art se fait circonstances* (p. 69-74). Montréal : SKOL, Centre des arts actuels.
- Karsenti, T. et Savoie-Zajc, L. (2011). *La recherche en éducation : Étapes et approches*. (3^e ed.). Canada : Éditions du Renouveau Pédagogique Inc.

- Kaprow, Allan. (c1996). La participation dans la performance (1977). Dans *L'art et la vie confondus*. [traduction française de *Blurrings of art and life* par Jacques Donguy, Textes réunis par Jeff Kelley] (p. 216-230). Paris : Centre Georges Pompidou.
- Lacelle, N., Lebrun, M., Boutin, J.-F., Richard, M. et Martel, V. (sous presse). Les compétences en littératie médiatique multimodale au primaire et au secondaire : Une grille d'analyse transdisciplinaire. Dans L. Lafontaine et P. (dir.), *Littératie : Vers une maîtrise des compétences dans divers environnements*. Ste-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Lachapelle, L. (2011). L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison? Analyse de la journée d'étude éthique ? Normes? Quelques pratiques dans l'art communautaire. Dans Engrenage Noir (dir.), *Célébrer la collaboration : Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs. Documenter la collaboration* (p. 54-63). Montréal : Lux.
- Lamoureux, È. (2009a). Pratiques des artistes en arts visuels : Un terrain fécond pour une réflexion sur les contours actuels de l'engagement. *Can J Pol Sci*, 42(1), 45-63.
- Lamoureux, È. (2009b). *Art et politique : Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Éditions Écosociété.
- Lamoureux, È. (2010). Les arts communautaires : Des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale. *Amnis [En ligne]*, 12(9). Document consulté à l'adresse <http://amnis.revues.org/314>.
- Lamoureux, È., Hubert, O. et Warren, J.-P. (2011). Évolution de l'art engagé au Québec. Structuration et spécificités. *Globe*, 14(1), 77-97.
- Latimer, E., McGregor, J., Méthot, C. et Smith, A. (2015). *Dénombrement des personnes en situation d'itinérance à Montréal le 24 mars 2015*. Montréal : Ville de Montréal.
- Lebrun, M. et Lacelle, N. (2011). *Des compétences en littératie médiatique à développer via l'analyse de stéréotypes dans les médias*. Communications présentées au Colloque ACFAS 2010, Ottawa, CA.
- Lebrun, M., Lacelle, N. et Boutin, J.-F. (2013). La littératie médiatique à l'école : (R)évolution multimodale. *Globe : Revue internationale d'études québécoises*, 16 no 1(71-89). Document consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/1018178ar>.
- Lebrun, M., Lacelle, N. Boutin, Martel et Richard, M. (2014). *Grille d'analyse*. Université du Québec à Montréal. Document consulté à l'adresse http://www.litmedmod.ca/sites/default/files/outils/Grille_compétences_LMM.pdf.

- Le Coguiec, É. (2006). Récit méthodologique pour mener une autopoïtique. Dans P. Gosselin et Le Coguiec (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 111-118). Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Leduc, V. (2012). *L'art communautaire, un espace pour construire la reconnaissance sociale des femmes criminalisées au Québec?* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/1016354ar>.
- Lee, A. et Fernandez, M. (1998). *Manuel des arts communautaires... Une connexion de plus*. Toronto : Auteur. Document consulté à <http://www.arts.on.ca/Asset813.aspx?method=1>.
- Legendre, R. (2005). *Dictionnaire actuel de l'éducation* (3^e ed.). Montréal : Montréal : Guérin.
- Le Petit Robert : Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française.* (2014). Paris : Dictionnaires Le Robert/SEJER.
- Livingstone, S. (2004). Media literacy and the challenge of new information and communication technology. *The Communication Review, Taylor & Francis*, 7, 3-14.
- Ministère de la Santé et des Services sociaux du Québec. (2014). *Ensemble, pour éviter la rue et en sortir : Politique de lutte à l'itinérance*. Québec : Gouvernement du Québec. Document consulté à l'adresse www.msss.gouv.qc.ca/itinérance.
- New London Group. (2000). Multiliteracies, literacy learning and the design of social futures. Dans B. Cope et M. Kalantzis (dir.), *Multiliteracies, literacy learning and the design of social futures* (p. 9-37). London : Routledge.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2008). L'analyse par thématique. Dans *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (2^e éd., p. 161-232). Paris : Armand Colin.
- Richard, M. (2012). Enseignement des arts et dispositifs multimodaux dans les pratiques culturelles des jeunes. Dans M. Lebrun, N. Lacelle et J.-F. Boutin (dir.), *La littératie médiatique multimodale. De nouvelles approches en lecture-écriture à l'école et hors de l'école* (p. 203-215). Ste-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Richard, M. (2013). La conduite de projets et sa mise en œuvre. Dans *AVM4001 : Création et enseignement des arts. Recueil de textes, Hiver 2013*. Université du Québec à Montréal : COOP UQAM.

- Richard, M. (2015). Le projet AmalGAME et son dispositif multimodal. Création et transposition de pratiques par de futurs enseignants en arts plastiques. *Revue de recherches en littérature médiatique multimodale*, 1. Document consulté à l'adresse http://www.litmedmod.ca/sites/default/files/pdf/r2-lmm_vol1-1_m_richard.pdf.
- Richard, M. Lacelle, N. et Faucher. C. (2014). *Guide et grille d'analyse d'entretien avec les jeunes*. Document inédit. Université du Québec à Montréal.
- Rouillé, A. (2005). L'autre, le dialogisme. Dans *La photographie* (p. 230-240). France : Éditions Gallimard.
- Sioui Durand, G. (2011). Art politique : Nouvelles ruses et anarchie. *Inter Art actuel* (107), 21-25.
- Tremblay, J. (2002). *L'art qui relie : Un mode de pratique artistique dans la communauté. Émergence de sens à travers l'art collectif* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Consulté à l'adresse <http://www.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/revue/ef/2012/v40/n2/1013816ar.html?vue=resume>.
- Tremblay, J. (2012). Indices de transformation sociale par l'art qui relie une pratique artistique avec et dans la communauté. *Éducation et francophonie*, 40, 83-98. Document consulté à l'adresse <http://id.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/iderudit/1013816ar>.
- Tremblay, J. (2013). *L'art qui relie, un modèle de pratique artistique avec la communauté. Principes et actes* (thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal) Document consulté à l'adresse <http://www.archipel.uqam.ca/5713/>.
- Trémeau, T. (2003). L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale. *Revue du Ministère de la communauté française de Belgique : L'art même*, 19. Document consulté à l'adresse <http://www2.cfwb.be/lartmeme/fram003.htm>.
- White, B. W. (2011). Le pouvoir de collaboration. Dans *Engrenage Noir* (dir.), *Célébrer la collaboration : Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs. Documenter la collaboration* (p. 329-338). Montréal : Lux.
- Wright, S. (2004). La délicate essence de la collaboration artistique. *Plastik : Revue du Centre d'études et de recherches en arts plastiques (CÉRAP)*, 4, 184-203. Document consulté à l'adresse http://books.google.ca/books?id=gC5-SQfShKwC&pg=PA184&lpg=PA184&dq=La+d%C3%A9licate+essence+de+la+collaboration+artistique&source=bl&ots=7B-STYYIcy&sig=2E2yvjiNI_5rZ3IV2FS_thdKIV0Y&hl=fr&sa=X&ei=4exsU6HMDu3JsQT_34GABw&redir_esc=y#v=onepage&q=La%20d%C3%A9licate%20essence%20de%20la%20collaboration%20artistique&f=false.